A R S
SBÍRKA ROZPRAV
O UMĚNÍ JIŽ VEDE
Dr. B. MARKALOUS

BENEDETTO CROCE

BREVÍŘ ESTETIKY

I. O PODSTATĚ UMĚNÍ
II. PŘEDSUDKY VŮČI UMĚNÍ
III. MÍSTO UMĚNÍ V DUCHU A LIDSKÉ SPOLEČNOSTI
IV. UMĚLECKÁ KRITIKA A UMĚLECKÉ DĚJINY
V. POČÁTKY, PERIODY A ZNAKY DĚJIN ESTETIKY
VI. RYS TOTALITY V UMĚLECKÉM PROJÁDŘENÍ

BENEDETTO CROCE FILOSOF

JOSEF BARTOŠ

SVAZEK 8

ORBIS
PRAHA XII,
FOCHOVA 62
KČ 30·-

SOCIOLOGICKÁ KNIHOVNA

Svazek 1. I. A. BLÁHA:

SOCIOLOGIE SEDLÁKA A DĚLNÍKA

Příspěvek k sociologii společenských vrstev.

Brožované za Kč 25·—

Svazek 2. J. L. FISCHER:

SAINT SIMON A AUGUST COMTE

Příspěvek k dějinám sociologického racionalismu.

Brožované za Kč 22·—

Svazek 3. EMIL DURKHEIM:

PRAVIDLA SOCIOLOGICKÉ METHODY

Nepostradatelná příručka pro každého, kdo se zajímá o sociologii.

Brožované za Kč 20·—

Svazek 4. OT. MACHOTKA:

MRAVNÍ PROBLÉM V SOCIOLOGII

Názory, methody, kritika.

Brožované za Kč 23·—

NA SKLADĚ U VŠECH KNIHKUPCŮ!

NAKLADATELSTVÍ »ORBIS« A. S. PRAHA XII.

FOCHOVA 62

ARS

SBÍRKA ROZPRAV O UMĚNÍ

VEDE

PROF DR. BOHUMIL MARKALOUS

DOSUD VYŠLO:

I. PROF. ZDENĚK NEJEDLÝ,
BEDŘICH SMETANA - - Kč 6·–

II. VIKTOR BASCH,
HLAVNÍ PROBLÉM ESTETIKY Kč 4·–

III. M. GUYAU,
UMĚNÍ S HLEDISKA SOCIOLOGICKÉHO - - - - - - - Kč 25·–

IV. CHARLES LALO,
KRÁSA A POHLAVÍ - - - Kč 22·–

V. BRUNO TAUT,
NOVÉ BYDLENÍ - - - - - Kč 23·–

VI. K. SVOBODA,
VÝVOJ ANTICKÉ ESTETIKY Kč 10·–

VII. ALEXANDER TAIROV,
OSVOBOZENÉ DIVADLO Kč 30·–

A·R·S

SBÍRKA ROZPRAV O UMĚNÍ

Vede Dr. B. Markalous

Svazek 8

1927

„ORBIS“ PRAHA

BENEDETTO CROCE

BREVÍŘ ESTETIKY

JOSEF BARTOŠ

BENEDETTO CROCE

FILOSOF

1927

„ORBIS“ PRAHA

JOSEF BARTOŠ

BENEDETTO CROCE

FILOSOF

È necessario che la filosofia torni ad essere, come fu per secoli e millenni, il fondamento di ogni cultura et di ogni specializzazione... B. Croce.

Český překlad Croceova spisu *Breviario di estetica*, který následuje, spadá ovšem do oboru estetiky, a rovněž knihovna, v níž jest publikován, sestává z publikací, věnovaných umění; a tak úvod překladatelův mohl by se omeziti na rozbor Croceovy estetiky. Ale u Croceho všecky obory vědní souvisí spolu tak úzce a specielně jeho estetika tvoří tak inkongruentní část Croceovy filosofie, že výklad nebyl by úplným, když by ponechal stranou vše ostatní, co, spolu s estetikou, tvoří celkovou oblast Croceova filosofického přesvědčení. Proto k svému překladu připojujeme studii o Croceově *filosofii*. Tuto svou stať můžeme snadno založiti tak, že vyjdeme z úseku, představovaného Croceovou estetikou. Byla to ostatně Croceova kniha „Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale", která na počátku dvacátého století (vyšla roku 1902) klestila svému autorovi cestu do světa.

Estetika Croceova objevila se v době, kdy tato věda ocitla se ve velikém metodickém zmatku, jehož následky ještě dnes nejsou odčiněny; mnoho různých disciplin, uměním se obírajících (psychologie, sociologie, etnologie atd.), nabízelo estetice hojný materiál nejednou zbrusu nový a netušený; ovšem za cenu metodického rozpolcení. Zůstane věčnou zásluhou Croceovou, že svým jemným *metodickým cítěním* upozornil na nebezpečí, jež vědě té hrozilo a že mu hleděl čeliti až úzkostlivou metodickou stavbou

estetiky vlastní. Proto každý, kdo prošel školou Croceovou, nabyl pro otázky metodické takového zájmu, jakého mu nemohl vštípiti žádný myslitel jiný.

Ještě dnes, začte-li se kdo do estetiky Croceovy, musí si z této lektury odnášeti dojem klidu, zatím co četba jiných estetik nejenom že mu nic neujasní, nýbrž jen jeho metodický zmatek rozhojní. Tento dojem měl už Theodor Poppe, překladatel Croceovy Estetiky do němčiny: už on, před lety (1905) sdělil s námi, jak „nerado přechází se z čisté atmosféry jeho myšlenkového díla do chaosu mínění, do těch slovních subtilit a choutek, jež charakterisují estetiky jiné". Croceovi se ta metodická cudnost, již hájil s takovou houževnatou důsledností, stala až osudnou: Croce ve vědomí historického přelomu ulpíval na metodickém principu a jeho ohledávání, zatím co materiál, novými vědami estetice nabízený, se hromadil a žádal si býti okamžitě zařaděn. Croce tak stával se víc a více nečasovým a jeho vědecké počínání začínalo se jeviti stále víc a víc s historického odstupu. Estetice Croceově (a ostatně celé jeho filosofii) její protivníci začali (a to do jisté stránky správně) vytýkati, že se omezuje na několik málo problémů a že zůstává chladnou a neúčastnou vůči všemu tomu materielnímu bohatství, jež v důsledku toho leží trvale ladem. Ale Croce dával přednost metodické jednotě před sebe větším materielním bohatstvím. Jeho díla chtěla imponovati stavbou a ne rozlohou. Crocemu nezáleželo na tom, kolik problémů se do knihy násilně vměstná; jemu šlo naopak o to, aby tyto problémy byly navzájem nutně spiaty myšlenkovými pouty a aby problém spon-

tánně vyrůstal z problému. Proto knihy Croceovy se tolik podobají architekturám, proto jsou tak jasné a přehledné. Proto má čtenář po jejich lektuře takový dojem přísných kontur. Croce nezamýšlí nikdy vědomosti rozšiřovati, nýbrž je spíše utřiďovati a ujasňovati. Croce svým umem došel k jistému positivnímu základu, na němž pevně mohlo býti budováno dál. V něm promluvil k danému tématu tvůrčí duch, jehož přínos v celé světové literatuře estetické byl – přese všecky reservy jemu činěné – radostně konstatován. Croce promluvil osvobodivé slovo, to bylo cítěno hned, jak jeho Estetika vyšla. Odstraňte z jeho knihy všecky ty negace, které ovšem jsou také zároveň kladnými tvrzeními, a zjistíte, v čem byla novota Croceova spisu. Croceova zásluha nespočívala v tom, že by byl uhodil na zlatý důl problémů, nýbrž že naopak, mezi stem pseudoproblémů, jejichž nicotnost byla jím jasně prokázána, zdůraznil vědecký problém základní, kolem něhož všecky ostatní problémy bylo nutno zařaditi. I německá estetika v době rozhraní obou století oživla náhle jakýmsi tvůrčím ruchem: Konrad Lange, Johannes Volkelt, Theodor Lipps, Jonas Cohn, (abych vyjmenoval jen jména nejdůležitější) podali tehdy důležité příspěvky k řešení estetického problému. Ale originalita Croceova byla i v tomto pořadí nespornou. Croce razil si cestu docela odchylným způsobem, nežli jak to tehdy bylo zvykem činiti v Německu. Především on – jak ostatně už bylo naznačeno - nekladl žádné váhy na kvantitu; s tlustými svazky, jaké tehdy bylo ve zvyku publikovati v Německu, dávno nechtěl konkurovati. Ale, hlavní věc, jeho metoda byla jiná: Croce jako ze zásadního pro-

blému nevycházel z problému tř. uměleckého „vnímání", nýbrž naopak z problému uměleckého *tvoření*. Byl si jist, že, bude-li správně pochopen tento problém, že se poddá všecko ostatní. A proto také rukou tak energickou bořil všecko, co mu stálo v cestě. Problém uměleckého vnímání jevil se mu jako pouhý důsledek řádného probadání tvůrčího problému. Croceovi tedy vděčíme hlavně za ono položení zásadního důrazu na problém eminentní důležitosti, kolem něhož se dosud obcházelo se všech stran, aniž bylo komu jasno, že bez jeho správného rozluštění nebude života v estetice...

Pro Croceho uměleckým dílem ve své podstatě není to objektivní zachycení na papíře (partitura skladby, báseň) nebo na plátně anebo konečně v mramoru, nýbrž naopak niterná vise, koncepce. Je také Croce nazývá *výrazem* (espressione). Avšak po tomto výkladu jest zřejmo, že italský myslitel nemá tu na zřeteli něco pevného, něco fixního, nýbrž naopak něco fluidního, něco jsoucího v pohybu, něco teprve úsilně vytvářeného. Jeho pojem uměleckého díla jest tedy *dynamický* a nikoliv statický. Avšak protože – podle Crocea – každý umělec musí formovati, každý umělec si nakonec vede stejně: *vyjadřuje* v tomto croceovském slova smyslu. Toto zevšeobecnění umožňuje Croceovi, aby popřel všecky *umělecké druhy* (malířství, sochařství, hudbu). S jeho stanoviska mezi umělci není rozdílů. Tyto vznikají teprve, když niterné dílo umělecké bylo pro druhé vnějšně zachyceno. Zachytit je vnějšně jest (stále podle Croceho) pro umělce něco velmi snadného, ale ovšem i nesnadného, protože výraz (intuice) v každém svém stadiu se dá vnějšně za-

chytiti s jednou pouze výhradou: že umělec zachytí pouze to, co opravdu vidí. Výraz niterně nezřetelně viděný bude podán rovněž nezřetelně, výraz jasný naproti tomu bude podán jasně. Rozkládati tvůrčí akt na stadium nezachytitelné vnějšně a na stadium vnějšně zachytitelné Croce pokládá za omyl, protože pro něho každý výraz dá se vnějšně zachytiti. Výraz nějak (tak či onak) nesdělitelný přestal by býti výrazem. Pro něho neexistuje „technika", (ač-li si pod tím myslíme něco samostatného), jež by umělce poučovala o tom, jak si má vésti, aby zachycení niterného obrazu, tvořícího se v jeho duši, bylo dokonalé. Každý výraz *spontánně* musí povlovně docházeti k své technice, jež jest jedinečnou v každém jednotlivém případě. Anebo lépe: každý výraz od počátku svého zrodu nese si své technické problémy jako korelát niterního zjasňování své intuice. Intuice charakteru hudebního jest nepřevoditelnou na intuici charakteru malířského nebo sochařského a naopak. Vise rodí se už zahalena v určitý materiál; jen proto ostatně jest možno zváti ji výrazem.

* * *

Croce estetiku ztotožnil s *linguistikou*. Tím mínil říci, že obě vědy mají týž předmět studia: umělecký výraz. Pro něho ten, kdo se obírá estetikou, eo ipso obírá se i linguistikou, a Croce také v důsledku tohoto ztotožnění pokládal za svou povinnost kritisovati knihy, jež jeho stanovisku odporovaly. Poněvadž pak třídy výrazů pro Croceho neexistují, odmítal domnění, podle něhož řeč byla by zvláštní samostatnou třídou výrazu. Linguistika, ztotožněná s estetikou, nemohla Crocemu ovšem býti ani vědou přírodní ani vědou

psychologickou, nýbrž prostě vědou o duchu čili filosofií. Proto také musil Croce odmítati interjektionální teorii o původu řeči, neboť estetický jev nikdy mu nebyl citovým projevem, proto odmítal i asocianismus, teorii konvenční a onomatopoetickou, neboť řeč byla mu svobodným lidským projevem a nikoliv vytvářením asociativně vzniklých anebo konvenčně sjednaných značek anebo dokonce tvořením onomatopoí. Ve svém vztahu k logice řeč byla Croceovi výtvarem alogickým, nikoliv však ilogickým. Části řeči (substantivum, verbum) nemohly mu ovšem býti samostatnými realitami, nýbrž pouhými abstrakcemi, vzniklými tím, že byla dříve zničena věta, jediné estetické reale, abstrakcemi, jimž Croce přisuzoval sice mnemotechnickou cenu při učení se řečem, jimž však naprosto upíral jakýkoliv význam vědecký. Croce upozorňoval na to, že primitivní mluvení tvoří souvislý, nepřerušený celek a že mu schází vědomí o existenci slov anebo slabik, což pedologie skutečně krásně potvrzuje. Pro něj, který každý výtvor řečový ztotožňoval s výtvorem uměleckým, nemohlo býti ani synonym ani homonym, nemohlo býti spisovné řeči ani dialektu a nemohlo ovšem býti ani překladů adekvátně vystihujících originál, z něhož bylo překládáno. Croce zamítal klasifikaci jazyků, protože prý v oblasti filosofie se neklasifikuje, a naopak sleduje se pouze historický vývoj. A předpisy správného mluvení zdály se mu něčím protismyslným. Mluvnice byla Croceovi nauka čistě informativní, snášející přehledy a skupiny, sloužící k snadnějšímu se naučení mrtvé nebo živé řeči (organismus didaktický). Pravou a skutečnou historií jazyka byla mu toliko historie literatury.

Croce vyloučil z estetiky všecky ony pojmy, které jsou v této vědě běžné pod názvem: *modifikace krásna* a jimž jiní estetikové věnovali celé veliké knihy. Jsou to pojmy tragičnosti, komičnosti, vznešenosti, dojímavosti, smutku, tragikomiky atd. Croce o nich mluví v XII. kapitole své Estetiky, nazývá je pojmy pseudoestetickými a odkazuje je do psychologie, protože tu jde o určité řady slasti a strasti a protože psychologie jest u něho definována jako věda o citu, zatím co estetika (podle něho) pátrá jedině po pravdě, to jest po kráse. Přemístiti otázku tu do estetiky znamenalo by prý učiniti z ní problém filosofický, a tím ovšem pro Croceho problém ten není. O komičnosti tvrdí dokonce Croce, chtěje myšlence své dodati důrazu, že všecky definice komičnosti jsou samy komické a prospěšné jedině tím, že vyvolávají přítomnost onoho citu, jejž chtěly analysovati. Croce psychologickým verbálním formulím přisuzuje jedině užitečnost mnemotechnickou, upírá jim však schopnost, dáti plné a živé pochopení skutečnosti.

Tato část Croceovy Estetiky narazila na odpor psychologů. Croce vedle jiných protivníků střetl se z tohoto důvodu se známým italským dramatikem a novelistou *L. Pirandellem,* který se svého stanoviska obhajoval pojem humorismu (v knize L'Umorismo); Pirandello namítal Croceovi, že podobné pojmy jsou snad nedefinovatelné od filosofů, avšak umělec že v podstatě jen definuje a ztělesňuje stavy psychologické. Jak prý si umělecký kritik bude moci uvědomiti umělecké ztělesnění, jestliže si neuvědomí proces, z něhož to ztělesnění vyrůstá? A po-

něvadž v Estetice Croceově nenašel žádné odpovědi na své otázky, Pirandello knihu ostře odsoudil, takto: „Estetika Croceova je tak abstraktní a negativní, že jest naprosto nemožné aplikovati ji na kritiku, ačli ustavičně nepopíráme, jak to činí on sám, přijímajíce ony tak řečené pojmy empirické, které, vyhnány dveřmi, se mu vracejí oknem".

Croce ve své Estetice neomezil se na *pouhou část teoretickou*; připojil k ní i část *historickou*.

Velikou předností této historické části v Croceově Estetice jest okolnost, že vychází z pevného bodu, originelního pojetí této vědy a že také v historii této vědy sleduje vše, co ve shodě s pojmem croceovské estetiky sem patří. A poněvadž, jak už víme, řeč jest uměním, jest v této partii popsán i vývoj názorů na řeč. Svůj předmět ovšem Croce ovládá znamenitě, celá evropská estetika jest tu velmi jasně vyložena a setkáváme se tu i s partiemi, jež jinde scházejí: jmenovitě estetika románská (španělská) jest tu obsažena v takové bohatosti, jako sotva v kterých jiných dějinách estetiky. Samozřejmo, že Croce věnuje i značnou pozornost zjevům domácím, a pro studium estetiky italské jest přímo nepostradatelnou. Veliké partie (celé kapitoly) jsou tu věnovány mezi italskými filosofy Vicovi (jej Croce pokládá za zakladatele estetiky) a F. De Sanctis, mezi německými mysliteli pak Fr. Schleiermacherovi. Zato, ve srovnání s jinými dějinami estetiky, je tu značně omezena zásluha Kantova. Croce ovšem přiznává, že Kant měl ohromný význam na vývoj německého myšlení. On se však odvažuje tvrditi, že jen dějiny estetiky, psané se stanoviska německého a

zkomolené v partiích, pojednávajících o Cinque až Settecentu mohou Kanta vyhlašovati za filosofa, který rozluštil základní problém estetiky, neboť Kant nedospěl ani k učení podstatně pravdivému ani nedovedl svým myšlenkám dáti nutný systém a nutnou jednotu. Kant, podle mínění Croceova měl v podstatě o umění tentýž názor jako Baumgarten a škola Wolfova, to jest: pokládal umění za smyslové a fantasijní oblečení intelektuelního pojmu a ne za poznání fantasijní, samostatné a na poznání pojmovém nezávislé. Tento objev, vedoucí k osamostatnění estetiky a k jejímu rozrůznění od logiky učinil podle Croceho Vico a nikoliv Kant a Baumgarten, a proto Vico v očích Croceových se jeví býti zakladatelem evropské estetiky.

* * *

Člověk, který se začetl do Croceovy Estetiky a který zná Croceův vkus, libující si v přirozenosti a intuitivní nehledanosti, chápe, proč Croceovi není po chuti *barok*, jehož psychologii věnoval pronikavou studii, přeloženou i do češtiny (Srovnej: B. Croce: Barok. Tři essaye. Přeložil J. Šišma, Praha 1927, Kvasnička a Hampl). Barok příliš hřeší proti požadavku jasných kontur, Crocem v pravém umění zdůrazňovaných, aby Croceovi mohl býti sympatickým: on se příliš vtírá, příliš — a vědomě — útočí na divákovu psychu, aby Croce k němu mohl zaujmouti kladné stanovisko. Barok jest Croceovi, přese všecko povrchní bohatství a teplo, studený, a studenost v umění Croce odedávna nenáviděl. Na uměleckém díle Croce vždy hledal vášnivé zaujetí a neimponovalo mu nikdy chladné kalkulatorství. Umělecké

dílo naturalistní bylo mu vždy náznakem, že jeho autor neměl dosti schopností tvůrčími silami přehodnotit přírodní vzor; a vedle intelektualismu, vtíravosti Croce na barokovém umění konstatovati musil i naturalismy. Croceovi v umění imponovala vždy cudnost, zatím co u barokního umění musil bráti v potaz jeho stálou snahu překvapovati a udivovati. U baroku vadí Croceovi dále nedostatek poesie, materialistický ráz jeho duchovosti mu brání v splynutí s ním. Cítí tu příliš virtuosity, bravuru, ale málo pravého intuitivního postřehu. Sama komika a humor v baroku působí na něj nuceně, heroičnost a vášnivost ztuhle. Ovšem, třeba připomenouti: barok (aspoň v první části jeho studie) není Crocem pokládán za umění určitého historického období, jemu jest to určitá estetická *forma* sui generis, jež se může objevovati znova a znovu. Barok, podle vlastních slov Croceových, představuje nejenom estetický, nýbrž i lidský hřích. Barok jest zkrátka Croceovi dekadentní formou uměleckou, jež jest ovládána potřebou omračovati a která se v Evropě objevuje ve své nejvlastnější podobě v čase ležícím mezi posledními desítiletími XVI. století a koncem století sedmnáctého.

* * *

Důležitá věc, již třeba zdůrazniti: Croceovu Estetiku nesmíme pokládati za dílo samostatné. Estetika jest v představě Croceově pevně zaklíněna do filosofického *systému*, jehož ostatní části tvoří: Logika, Ekonomika a Etika. Postavení těchto věd není náhodné, nýbrž přesně vytčené a nezaměnitelné. Od estetiky jde se tu k logice, a odtud zase (protože estetika spolu s logikou representují teoretickou

část systému) k filosofii praxe, kde zase od ekonomie postupuje se k etice. Estetika sama má se k logice právě tak jako ekonomika má se k etice. Čím dále v systému postupujeme, tím složitější fenomen zastihujeme. Umístění v systému znamená tedy vždy zároveň poukaz, kterých momentů jako předstupňů určitý moment ducha k svému vytvoření potřebuje. Moment estetický, jsa položen na samý počátek, jest eo ipso *spontaneita* sama, jsoucí s to velmi dobře obstáti beze všech momentů ostatních, zatím co rozborem momentu morálního naopak možno dospěti k zjištění koexistence esteticity, logicity i ekonomie. Avšak toto rozložení momentů ducha naprosto nemá – to nutno připomenouti zvlášť důrazně – smysl *hierarchický*. Morální fenomen stojící na posledním místě není Croceovi ničím víc nežli fenomen estetický nebo kterýkoliv jiný. Pro italského filosofa jest naopak velmi charakteristické, že stejnou hodnotu kulturní přisuzuje *všem* těmto momentům a že kulturu lidskou velmi těžce by si představoval jen i bez jednoho z nich. Jemu pravá kultura jest uskutečňována teprve spolupůsobením umění, vědy, ekonomiky a mravnosti. On jest stejně vzdálen jednostranného estetisování, jež by rádo redukovalo všecku kulturu na uplatnění momentu estetického jako zase jest vzdálen všeho moralisování, podřizujícího všecko ostatní kulturní dění etice. Jemu neimponuje ani scientismus vidící vrchol kultury ve vědě a v ničem jiném, a tím méně jest nakloněn viděti snad kulturní kulminaci v ekonomice a v obchodnictví. Jest však neméně příznačné, že v kultuře příslušné místo vyhrazuje i jí, ekonomice. Je to duch širokého rozhledu po

kulturním dění současném, jenž nadto byl hluboce poučen historií.

Logiku Croce pojímá jako vědu teoretickou (logica docens), která nemá přímého úkolu praktického. Ona má pouze vykládati, co jest myšlenka, věda, badání, kontroversa atd. Jsouc vědou filosofickou a jsouc založena na spekulaci, logika croceovská zamítá metodu popisnou, t. j. nespokojuje se pouhým popisem jednotlivých forem myšlení (jako jsou: pojem, soud, úsudek atd.) Pro Croceho pojem, soud a úsudek nejsou věcmi různými, nýbrž naopak jediným a nerozlučným aktem duševním. Kdo myslí pojem, myslí i soud (t. j. tvrdí jeho existenci) a zároveň myslí i úsudek, to jest vztah a souvislost s jinými pojmy a soudy. Tak Croce zamítaje všecku logicistickou vnější formálnost vychází z konkretního, reálního rázu našeho myšlení. Iluse, že místo tohoto skutečného jediného stavu existují tři různé stavy, vzniká tím, že naivní akt duševní jest potom nahrazován jmény, větami a periodami řeči gramaticky rozkouskované, zatím co pravá řeč jest podobná toku řeky. Tato formální anebo lépe: formalistní anebo, jak Croce také říká: verbalistická anebo empirická logika splývá s logickou gramatikou a s logikou psychologickou čili s psychologií poznání. Proti tomuto pojetí logiky Croce hájí pojetí své, založené na metodě spekulativní. Jeho logika jest vědou hodnot, zatím co logika empirická a hlavně psychologická jest vědou fakt, při čemž fakty jsou myšleny třídy a abstrakta těmito vědami vymyšlené, jež se skutečným reale nemají co činiti. Croce logiku dále nedělí, jak bývá obvyklé, na

část elementární a část metologickou. Klasifikace věd není pro něj problémem samostatným, protože vychází z přesvědčení, že vědy nemají býti klasifikovány, ale chápány. A děje-li se tak, podle Croceho dospívá se k úsudku, že vědy jsou vlastně samými základními formami poznání. Tak elementární formy poznání přestávají býti abstraktními a odraz toho lze pozorovati na celé logice vůbec. Základní formy poznání jsou: poesie (anebo vůbec umění), filosofie, vědy přírodní a matematika. Těmto čtyřem formám vědění odpovídají čtyři elementární formy: představování, ideje pojmu filosofického, pojmu naturalistického nebo představového (rappresentativo) a pojmu matematického neboli abstraktního, čili: fantasie neboli intuice, myšlení, klasifikace a abstrakce. Nikdo z lidí bez těchto čtyř forem poznání neobstojí, bez něho není člověka.

Jediné filosofický pojem dosahuje, podle Croceho, reality; zato pojmy přírodovědecké a matematické zjednodušují reale, vyjímajíce z něho toliko některé aspekty a vytvářejíce z nich symboly, čímž dávají vznik novému světu, složenému z prázdných pomyslů, při čemž intervenuje moment, který není logickým, ale praktickým a který nutno nazvati momentem ekonomickým. Tu tedy pravého poznání nalézti nemůžeme, ale nemusíme proto ještě upadati v *agnosticismus*, který Croce tolik nenávidí, neboť pravé poznání můžeme očekávati od logického pojmu. Pseudopojmy naturalistní a matematické předpokládají pojem, vystihující reale, stejně nutně jako „falešná měna předpokládá minci pravou". A podobně i abstrakce předpokládá konkretno a náhodnost zase nutnost. A o tom

všem kladu učíme se v logice, takže tato věda je pravou ochranou proti vší skepsi a proti všemu agnosticismu.

V logice, jak vidíme, Croce bojoval proti různým druhům *skepse.* A tyto druhy skepse logické byly hlavně tři: esteticismus, mysticismus a empirismus. Podle *esteticismu* poznání, poskytované představami jest jediným poznáním vůbec, kdežto poznání pojmové neexistuje. Protože nelze mysliti pojmově, není možno ani dospěti k jednotě. Doporučuje se tedy přecházeti od divadla k divadlu, a nekonečná řada těchto divadel jest jediná pravda, jíž třeba si hleděti, nemá-li člověk padnouti do prázdna. Člověk logisující přívrženci estetismu jest pokládán za suchého a neplodného myslitele, zatím co umělec jest jimi ceněn pro svou bohatou a vláčnou schopnost kontemplace. *Mysticismus* mluví o oprávněnosti požadavku jednoty mezi lidmi, avšak tvrdí, že poznávacími formami ducha nelze ho ukojiti. Jednotu a všeobecnost lze nalézti toliko v srdci. Poznání znamená poznání jednotlivosti čili představu, avšak věčnost není látkou poznání, nýbrž látkou důvěrné a nevyslovitelné zkušenosti. *Empirismus* rovněž upírá jakoukoliv cenu poznání logického jakožto autonomní formy poznání a uchyluje se k domněnkám, směsi to představy a volního aktu. Jednotlivé představy jsou zpracovávány ve všeobecná schemata, sice neskutečná, avšak užitečná. Práce podobná jest filosofy mnohdy podnikána i tam, kde k ní není řádné látky. Tak jsou řaděny všecky představy a doufá se, že se tímto postupem dojde k pojmu všeobecnému, jenž by obsáhl všecku nekonečnou možnost skutečnosti. Proti esteticistům, tvrdícím, že pravda jest v estetické

kontemplaci a ne v pojmu, namítá Croce, že tento postup má svou látkou umění, není však uměním; že to je pojem, pomocí jehož má býti pojem popřen. A rovněž učení o vnitřní zkušenosti, jež hlásá mysticismus, že je tvrzením, pomocí něhož je popíráno jiné tvrzení, a že tedy mysticismus v sobě zahrnuje pojem, který vyžaduje dalšího pojmového opravování. A empirismus že směšuje domněnku s teorií domněnky. Proces, který empirista navazuje, jest nutno uzavříti zasažením aktu, který by už nebyl domněnkou, a který by ospravedlnil všecky akty ostatní. Tak dokazuje Croce, že i tito nepřátelé pojmu berou nakonec k němu útočiště.

Mnoho zájmu ve vědeckém a filosofickém světě způsobila ona partie Croceovy logiky, která jedná *o praktickém původu omylu*. Podle Croceho totiž omyl má dvě stránky. Nahlížen s první z nich jest opravdu „omylem", t. j. libovolnou kombinací slov, která dělá dojem kladného tvrzení, která však kladným tvrzením není, protože nemá žádný myslitelný obsah. Avšak vedle tohoto negativního významu omylu jest ještě význam druhý, význam kladný: omyl jest přiblížením se k pravdě, pravdou částečnou, stupněm k jiné, úplnější pravdě. A odtud i význam, jejž studium omylu má pro filosofii. Na jedné straně teorie omylu je *patologií myšlení*, avšak na druhé straně *fenomenologií pravdy*. Croce klade na tuto partii logiky, v níž se jedná o omylu, požadavek, aby v ní byl podán přehled a výklad všech nutných forem chybného a nedokončeného myšlení, jež vznikají ze záměny stanoviska filosofického s jinými stanovisky ducha teoretického a praktického (tím, že pojem jest zamě-

ňován s fantasií nebo s žitým životem nebo pseudopojmem přírodním nebo abstraktním atd.). Formy takových *nutných* omylů filosofických jsou podle Croceho: skepticismus, mysticismus, dualismus, esteticismus, empirismus, matematismus, filosofismus, mytologismus atd. Croce mluví o nesmrtelnosti těchto omylů. Budou existovati vždy a proto není možno po způsobu Heglově ideální formy omylů ztotožňovati s fázemi historickými a v důsledku toho i směšovati historii filosofie s fenomenologií pravdy.

* * *

Bergsonovi člověk jako takový jest představen hlavně praktickou stránkou své činnosti; proto Bergson razil termin: homo - faber. Croce se v tomto vzhledu od Bergsona poněkud liší: on si člověka, pokud jest praktikem, nedovede představiti bez stránky teoretické, stejně jako teorie jest vždy provázena praxí. Poznávání a konání jsou úkony, navzájem se doplňující. Ve své „Filosofia della pratica" Croce zdůrazňuje, že člověk teoretický zároveň žije, chce, jedná, kdežto člověk praktický zároveň kontempluje, věří, myslí. Toto stanovisko má i hluboké důsledky pro pochopení díla uměleckého a filosofického: i tyto projevy nejsou pro Croceho myslitelné bez účasti vůle, protože bez vůle, jak uvádí doslova, není vůbec ničeho. Ale díla, označovaná jako výtvory čistého ducha praktického, jeví se Croceovi jako díla velmi složitá a bohatá prvky teoretickými, jako jsou meditace, úsudky, badání historické, ideální kontemplace. Croce však i dokazuje, že praxe má svůj zvláštní způsob myšlení, orientovaného za určitým (praktickým) cílem,

schopného vtisknouti přírodě zvláštní ráz, a proto také praxi rozlišuje od teorie. Kdesi praví, že světlo „intelektu je studené, kdežto vůle jest teplá“.

Srovnáme-li systém Croceův se starými systémy idealistickými, uvidíme tu na první pohled nový, čtvrtý člen: vřadění *ekonomiky* do filosofie. Tím jest zároveň dovozeno, že Croce objevil kromě tří základních, všeobecně známých momentů ducha ještě moment čtvrtý, jehož existence byla dosud filosofům utajena: moment ekonomický. Dosavadní filosofové jej přehlíželi, protože patrně lidským snažením po pravdě, kráse a dobru lidské ideály zdály se jim dostatečně vytčeny. Avšak Croce si všiml (a existence některých renaissančních duchů jako byl Cesare Borgia a jiní ho k tomu hlavně přiměla), že vůdčím vznětem některých lidí jest postoj užitečnostní, který sice jest stejně bohatým pramenem lidské aktivity tvůrčí jako mravnost, který však od postoje mravního musí býti přesně lišen. A právě tento *amorální* lidský postoj Croce nazývá ekonomickým momentem lidského ducha. Poněvadž v Croceově systému každý člen jeho předpokládá existenci všech momentů předchozích, nikoliv však následujících, vyplývá z toho, že činnost člověka, vedoucího si ekonomicky, zahrnuje v sobě sice prvky estetické (schopnost individuelních intuic) i logické (schopnost pojmovou), momenty, bez nichž — aspoň podle Croce — vůbec žádná lidská činnost jest nemyslitelná, že však nutno si ji naopak představiti vykonávanou bez jakýchkoliv zřetelů mravních. Poněvadž pak dále člen třetí v systému má se k členu čtvrtému jako člen první k druhému, jest tím zároveň vytčen ex analogia

hlavní význak momentu ekonomického: on znamená chtění zvláštního (volere del particolare), kdežto chtění etické jest chtěním všeobecným (volere dell'universale).

V souvislosti s ekonomií Croce meditoval i o *filosofii práva* a došel k úsudku, že právo, byť i mohlo nabývati forem mravních, ve své podstatě jest činností praktickou anebo pouze ekonomickou. Aktivita jurisdická a aktivita ekonomická jsou pro něj, jak tvrdí ve své Filosofii praxe (368), synonymy. Právo jest, podle Croceho, amorální podobně jako umění jest podle něho alogické. A jako alogicita neznamená illogicitu, tak ovšem ani amoralita neznamená immoralitu. Obě činnosti, činnost morální a činnost jurisdická, mají tím pouze logicky býti přesně rozlišeny a postaveny na místa, jež jim ve filosofickém systému ducha patří. Croce ovšem přesto, ač při tomto rozlišování neměl žádných postranních úmyslů, neušel výtce znaturalisování filosofie práva. Ale když nastala válka, a lidé to, co se nazývá „právem", příliš sblížili s brutální mocí, Croceova teorie práva triumfovala. Croce pro svůj výklad měl ovšem své důvody, a myšlenka, rozlišiti morálku a právo, zrála u něho už od studentských let. Jeho teorie opravuje a na pravé místo uvádí ona podobná rozlišení, která mezi právem a morálkou byla činěna už před tím, a to nejen od filosofů, nýbrž i od naivního vědomí prostých lidí, a která vrcholila v přesvědčení, že svět skutečný jest řízen ne abstraktní moralitou, ale pevnou mocí (forza), vůlí, projevující se činem (la force prime le droit).

Croce, studuje ekonomiku, nezůstával ani lhostejným vůči otázkám, týkajícím se *marxismu*, jež na rozhraní obou

století v Italii těšily se všeobecné pozornosti, jak o tom svědčí spisy Labriolovy, Loriovy a Gentileovy. V knize: *Materialismo storico ed economia marxistica* (1899) podle vlastního svého doznání podnikl práci, souběžnou s prací *Sorelovou* ve Francii: pokusil se o to, aby osvětlil, co je zdravého v myšlení Marxově a aby to odloučil od metafysického a literárního obalu, jímž to bylo oděno od svého autora, jakož i od neprozřetelných a málo bezpečných výkladů a dedukcí Marxovy školy. Kniha jest zajímavá tím, že popírá víru v možnost jakékoliv filosofie dějin. Marxismus jest, podle jemné distinkce Croceovy, filosofováním o dějinách. Kniha do jisté míry osvětluje také poměr marxismu k hegelianismu, tvrdíc, že marxismus není na ruby obráceným hegelianismem. Podle Croceho pojetí historie nemůže býti ani materialistické ani spiritualistické, ani dualistické ani monistické, neboť konkretní předmět historie takového rozlišování nepřipouští. Tímto pojetím marxismus byl právem zbavován odia, jež po případě na něm mohlo ulpěti, a Croce jím marxismu prokazoval platné služby. Vida, že název: „materialismus historický“ svádí k omylům, navrhoval název nový, a to: realistní pojetí historie. Podle Croceho historický materialismus není ani novou filosofií dějin ani novou metodou: jest souborem nových dat, nových zkušeností, který vchází do vědomí historikova. Historický materialismus studuje vzájemné vztahy historických faktorů a pokládá je všecky zároveň za části jediného procesu. Podmínky ekonomické jsou mu příčinou rozdělení lidstva na jednotlivé třídy, příčinou vytvoření státu a práva jakož i oněch ideologií,

jejichž odraz nalézáme v umění, ve vědě a v náboženství. Materialismus historický podle Croceho nesmí býti vykládán abstraktně, nýbrž konkretně. On přichází s tvrzením, že všechny části života jsou ve vzájemné závislosti a že mají svůj zrod v podzemí ekonomickém, takže nakonec lze mluviti o jediné historii vůbec. A to je hledisko úplně nové, a každý, kdo je proniknut socialistickou kritikou, podobá se člověku krátkozrakému, kterému byly dány dobré brýle: vidí úplně jinak věci a mnoho tajemných stínů nabývá proň jasných forem.

Avšak rozbor croceovského momentu ekonomického, jak jsme jej právě podali, vrhá světlo i na strukturu čtvrtého momentu jeho filosofie ducha, a to jest moment *etický*. Jev etický Croce nedovede si představiti bez existence všech předchozích tří momentů, což jest symbolisováno postavením etiky na čtvrté místo v systému ducha. Protože pak momentem třetím byl postoj ekonomický, etika předpokládá vždy i ekonomiku. Čili, řečeno jinak: pro Croceho postoj mravní vždy bezpodmínečně zahrnuje v sobě i postoj užitečnostní. Il benefattore colcola: dobrodinec kalkuluje, praví Croce na jednom místě své Etiky (str. 214). I člověk mravní, stejně jako člověk ekonomický, sleduje užitečnostní cíl. Ale přesto jest veliký rozdíl mezi oběma, neboť cíl, který tane na mysli prvnímu, jest čistě individuelní, kdežto cíl, za nímž se nese jednání mravní, jest universální. Etika k ekonomice má se stejně jako logika k estetice; jev logický bezpodmínečně zahrnuje v sobě jev estetický, zatím co jev estetický jest myslitelný samostatně. A podobně i zde: etiku není si lze představiti

bez ekonomiky, kdežto ekonomiku bez etiky ano. Ekonomika jest individuální, hedonistická, utilitární forma praxe, kdežto etika jest onou její formou, která všecek individualismus, hedonismus a utilitarismus přehodnocuje v něco nového, co tím vším sice zůstává a přece jím zase už více není, neboť mravnost znamená přeměnu dočasného ve věčné, přeměnu individuálního ve všeobecné a přeměnu choutky v povinnost. Ten, kdo jedná mravně, z individua proměňuje se v člověka ve vysokém slova toho smyslu. Croce, dávaje příklad etické činnosti, vzpomíná Krista, který kázal lidem, aby opustili ženu, děti, přátele, chtějí-li ho opravdu následovati. Neboť mravný člověk sleduje božské poslání a ode všeho dočasného dovede se odloučiti. Mravná činnost jest podle Croce odloučením v jednotě (distacco nell' unione) a jednotou v rozloučení (unione nel distacco), neboť jest individuelní a všeobecná, ekonomická a nadekonomická zároveň.

Těmito čtyřmi disciplinami (estetikou, logikou, ekonomikou a etikou) jest, podle Croceho, opsána a vymezena celá oblast *filosofie*. Jimi je totiž určeno všecko *skutečno*, jež možno shledati. Neboť skutečnem Croce nazývá toliko výtvory ducha (proto soubor jeho právě vyjmenovaných knih nese název: Filosofia dello spirito, Filosofie ducha) a nikoliv to, co zpravidla lidé za skutečnost pokládají. Italský myslitel totiž jest odpůrcem všeho dualismu, všeho vytyčování jakékoliv reality mimo poznávajícího ducha. Pro něho tedy není ani přírody ani jakéhokoliv mechanismu. Existuje pouze duch a jeho panstvím jest tvorba, opak mechanismu. Lze-li už mluviti o přírodě jako o skutečnu, nutno ji ztotož-

niti s poznávajícím duchem. A duch zase, aspoň pro Croceho, jest absolutní tvorba, identita subjektu a objektu, identita toho, kdo poznává, s tím, co jest poznáváno. Objekt jest duchem vytvářen jen potud, pokud vytváří sebe sama. Croce činí přesnou demarkační čáru mezi filosofií jako souborem právě vyjmenovaných věd, a mezi ostatními vědami, které svým celým rázem s filosofií nemají co činiti a kterým Croce činí veliké výtky (vědám matematickým vytýká abstrakci, vědám přírodním empirické založení). Jedině disciplíny filosofické možno dialekticky vyvoditi z jediného pojmu, zatím co ve vědách přírodních bují pseudopojmy, vytvářené z pouhých zřetelů užitečnostních.

Ovšem: k uvarování omylu třeba připomenouti, že ony filosofické disciplíny, které Croce rozeznává (jako je na př. estetika, logika atd.) jsou pouhými pedagogickými pomůckami a nikoliv skutečností. Pro Croceho jest jedna jediná filosofie a není zvláštních věd filosofických. Tu panuje jednota a není tu lze rozlišovati všeobecné od zvláštního anebo snad část analytickou od části syntetické, část introduktivní od části systematické, gnoseologii od metafysiky. To všecko jest, podle Croceho, neodůvodněné, to všecko jsou, podle něho, rozlišení hrubá nebo mozková (distinzioni grossolane o cervellotiche), ačli účel toho všeho není literární a pedagogický. U Croceho, který vychází z reality, všecko spolu souvisí: myšlení není pro něj představitelné bez bytí, poznání bez vůle, pojem bez intuice, konkretum bez abstrakta, individuum bez všeobecna. Mluví-li se tedy u Croceho o některé zvláštní vědě filosofické (o estetice nebo o etice), vždy každá z těchto věd znamená

mu filosofii samu, filosofii celou, a tato věda neliší se od ostatních zvláštních věd filosofických anebo od všeobecné filosofie ničím leč důvody literárními anebo pedagogickými. Tím jsme zároveň vybízeni, abychom při četbě knih Croceových, pojednávajících o jednotlivých disciplinách filosofických, měli vždy na mysli celou oblast filosofie. Tak Croce překonává filosofický *specialismus*, který prý jest ilusí posledních padesáti let a který jest ve shodě s nedůvěrou k filosofii. Proti němu třeba prý hájiti jednotu celé filosofie. Croce vzpomíná všech omylů, které vznikly na příklad v logice jen proto, že badatelé se úzce specialisovali pouze na ni a že zanedbávali problémy týkající se řeči, umění, historiografie, ekonomické vůle anebo že netušili souvislost, která tyto problémy spájí s problémy logickými. A podobné omyly zaznamenává i na poli estetiky a etiky.

* * *

Dvě vědy Croce vyvrhl z filosofie: psychologii a sociologii. Podle Croceho *psychologie* směřuje k tomu, aby se stávala stále víc vědou přírodní, což zase znamená vědu s metodou empirickou, pouze popisnou, dalekou všeho pravého filosofování. Proto se také, ač pozván, neúčastnil psychologického kongresu římského 1905 a v Giornale d'Italia veřejně obhajoval nutnost své abstinence. Fysiologové, zoologové, medikové, kriminologové, všichni ti vědátoři, se kterými psychologové spolupracují, jsou mu „gente afilosofica o antifilosofica". Filosofie jest Croceovi spekulace, hledání hodnot, teleologismus; naproti tomu naturalistní psychologie nezná hodnot, nespekuluje, ale

sbírá jednotlivá fakta, nepřipouští teleologii a vede si způsobem mechanickým. Croce psychologům z velké části upíral filosofické vzdělání a pokud si je neopatří (a on se o tom nepřesvědčí) nechtěl se s nimi pouštěti do diskuse, protože to pokládal za bezcenné.

A stejně zamítavé stanovisko jako k psychologii Croce zaujímal i k *sociologii*. Sociologie, podle něho, nemůže zaujímati místo mezi vědami filosofickými z toho důvodu, že nepředstavuje původní moment ducha lidského a že se staví vůči přesným pojmům. Ať je tedy pokládána za vědu empirickou, a nikdo proti tomu nebude míti námitek. Sociologie pouze se domnívá, že jest nově vytvořenou vědou a zatím má nové pouze jméno: sociologií jsou všechny knihy o politice, o státech atd., jež kdy byly složeny od řecko-římského starověku. Který dnešní sociolog mohl by prý konkurovati s Aristotelem? Sociologie, tak jak se jí dnes rozumí, není ničím jiným nežli positivismem, který s morálkou a s právem jedná jako se zoologií a chemií. Právě že jest positivismem, sociologie zahrnuje negaci svobody lidské vůle a jest determinismem, negací finality ve prospěch mechanismu a jest více méně skrytým materialismem. Croce odmítá předpoklady, metodu i závěry moderní sociologie, zkrátka celý její styl.

Croceovi bylo vytýkáno, že ve své filosofii nepřihlédl dostatečně k *náboženským* vznětům lidstva. Ale ten, kdo domyslí jeho systém, uznávající jako jediné reale sféru ducha, nebude se nad tím nikterak pozastavovati. Kdyby byl Croce uznal boha jako reale, existující mimo jeho sféru ducha (představou boha transcendentního), byl by dospěl k jed-

nomu z oněch dualismů, jež si předsevzal ze svého myšlení vymýtiti. Žádný monista nemůže uznávati osobního Boha, a proto nemohl tak učiniti ani Croce. Jeho systém toho prostě nepřipouštěl. S jeho stanoviska nezbývalo, nežli aby představu Boha ztotožnil buď s uměleckou intuicí anebo s logickým pojmem. A to Croce také činí tím, že ztotožňuje náboženství s filosofií. G. Castellano ve své „Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce" pěkně ukázal na to, že identifikace náboženství s filosofií, to jest s nejvyšší formou života teoretického a světlem a vůdkyní života praktického, není žádným snížením náboženství a že tímto aktem naopak filosofie stává se náboženskou. Ovšem: nelze ani upříti, že náboženství bylo tak zbaveno všeho svého metafysického rázu a že i ono bylo zfilosofičtěno; že z oblasti víry stalo se oblastí logického poznávání. Proto v Anglii bylo Crocemu vytýkáno, že neporozuměl křesťanství; v Italii se proti němu prohlašovali mysticky naladění literáti a mezi kněžími „modernisté". Zato představitelé oficielní církve stáli vůči němu v poměru přes všecky divergence dosti uznalém, protože, jak praví Castellano, „Croce choval ohled a úctu vůči pojetí života, které, byť mělo býti pokládáno za překonané, stalo se duchovním i mravním vychovatelem moderního světa a které neukazuje, že by bylo již svou funkci vyplnilo". Jeden z italských kněží (Emilio Chiocchetti) napsal dokonce do „Rivista di filosofia neoscolastica" studii o Croceovi, plnou respektu a uznání k práci italského myslitele. Při tom ovšem s obou stran bylo zcela taktně připomínáno, že stanoviska obou směrů jsou divergentní a neztotožnitelná.

Třebaže Croce neuznává náboženství jako zvláštní formy ducha ve své filosofii a třebaže je ztotožňuje s filosofií, z jeho spisů dalo by se uvésti mnoho citátů, svědčících o tom, jakou úctu k náboženství chová. Kdo se o tom chce přesvědčiti, ať se začte do článku Per la rinascita dell'idealismo (v Cultura e vita morale). Croce tam definuje náboženství jako potřebu orientace o pojmu a hodnotě života jakož i celé skutečnosti. Bez náboženství takto definovaného není prý života anebo jest život, ale život nešťastný. Náboženství jsoucí ve shodě s pravdou filosofickou jest lepší nežli náboženství mytologické; ale i toto jest zase lepší nežli žádné náboženství. A protože nešťastně nechce žíti nikdo, není člověka, který by si nehleděl, ať vědomě nebo nevědomě, vytvořiti náboženství. Croce, který kolem sebe v Italii viděl tolik náboženského fanatismu, přál si, aby v jeho vlasti bylo lze vyslovovati slovo „náboženství", aniž člověk byl podezírán z klerikalismu anebo, aby nebyl vysmíván jako protestanský pastor, hledající své přívržence v latinské Italii.

Croce *takto* hájil náboženskost, jež mu splývala s filosofičností a ostře brojil proti směru, jenž se mu jevil (zase ovšem v jeho smyslu) beznáboženským a protináboženským. Byl to *positivismus* ve své agnostické formě. Positivismus prý učinil podivný pokus, ponechati neuspokojenou náboženskou potřebu člověku. On prý lidem, úskostlivě roztouženým po pravdě, jal se odpovídati: „Pravda je nepoznatelnou; ať si ji každý vytvoří po svém, podle svého citu a podle svého individuálního mínění". Croce povedeným obrazem zironisoval toto tvrzení positivistů. Bylo prý to totéž, jako kdyby byl někdo řekl: „Není chleba a nemohu ho

dáti; avšak dávám ti na vůli, abys ho hledal tam, kde jsem ti označil, že ho není. Hledání, ne-li k jinému, poslouží ti k rozptýlení a k oklamání hladu." Proto Croce nazývá i postup positivistů falešným darem (il finto regalo.)

* * *

V Croceovi je velmi mnoho negací a jest velmi možné, že mnohý, čta jeho knihy, odnese si o jejich autorovi přesvědčení, že Croce jest duchem negativním. Ale italský filosof, po mém názoru, jen proto tolik libuje si v popírání, aby s tím větším důrazem mohl obhájiti ono tvrzení, na němž mu zvláště záleží. Jako by všecka ta negace měla jen za účel hodně reliefně podati to, co filosof pokládá za pravdu. S tohoto hlediska B. Croce jest nutno míti za ducha ryze *positivního.* A který jest klad, jejž Croce tolik zdůrazňoval? Jest jí ta jeho neochvějná víra ve schopnost lidského rozumu, dospěti k pravdě, víra v myšlení: fiducia nel pensiero. Odtud Croceův boj se všemi formami skepse a s positivistickým agnosticismem. Odpor proti positivismu byl u Crocea tak mocný, že jednou (ve studii: A proposito del positivismo italiano), kdy přiznal různé své hlouposti (parecchie corbellerie), s pýchou prohlásil, že jedné vady zůstal prost vždy a že se jí nedopustil nikdy ani ve svém mládí: že totiž nikdy nebyl positivistou. A Croce s důrazem podotýká, že tehda – v jeho mládí – nebylo snadným zůstati imunním vůči positivismu. Croceova filosofie opravdu mohla býti od autora samého ztotožněna s náboženstvím, neboť byla nesena pevnou a neoblomnou *vírou.* U Croceho sama praxe jest podmíněna teorií, a tam, kde není jasného

poznání teoretického, tam pro něho není ani správného jednání. Croce jen proto stal se tak významným kulturním vůdcem předválečné Italie, že měl víru v praktické důsledky svého teoretického filosofování. Vždyť (jak vyznává v předmluvě ke sbírce článků: Cultura e vita morale) „kontrasty společenské a sociální rodí se často z nepatrné zřetelnosti a z předsudku teoretických". Croce tedy hleděl čeliti k odstranění těchto vad, aby klestil cestu racionelní, rozumem vedené praxi.

Croceho bylo by lze nazvati noetickým *ilusionikem* v desilusionistickém slova toho smyslu: on odkrývá omyly, jimž propadli druzí a před nimiž jeho filosofie chce lidstvo ochrániti. Zatím co Bergson upozorňoval na ilusi kvantitativního času a na reálno času žitého, Croce zase vyhlásil za ilusivní vše, co jest mimo sféru ducha. Realitami jsou mu toliko umělecká intuice, logický pojem, činnost ekonomická a etická. Vše ostatní jest pouhým zdajem. Ilusemi jsou dále všecky dualismy. Zato Croce není ilusionikem estetickým: umělecké dílo jest mu reale, zatím co příroda, umělcův předobraz, vlastní existence nemá. A ilusí není mu ani *život*, neboť Croce připisuje každému z nás velmi vážný úkol v historii. Jeho pojetí života jest velmi vážné. Člověk podle něho není rozkošníkem, nýbrž vytvařitelem života (l'uomo non è consumatore di piaceri, ma creatore di vita). A Croce nikde také neupadá do oné vady, do níž velmi rádi upadávají ilusionikové: nikdy se nestaví do povznesené pózy a nikdy neshlíží na lidský mumraj jako na zábavné divadlo, jež by mu působilo rozkoš. Croce lidský účel posuzuje vážně, lidský život podle něho stojí za to,

aby byl žit. Croce vždy ostře bojoval proti těm, kdož oblast estetiky hleděli rozšířiti na lidský život: vedle estetiky vždy byla tu dále logika, ekonomika a etika, jež spoluurčovaly ráz každé lidské kultury. A ani in puncto lidské vůle Croce není ilusionikem: on lidskou vůli nepokládá za zdaj, nýbrž za skutečnou realitu. Croceovi není odepřen dar zžíravé ironie, avšak není to ona ironie, která by určovala celý poměr filosofův ke světu, jako jest to na příklad u Paulhana. Proto ilusionismus Croceův má své pole přesně vymezené: jest povahy naprosto teoretické, filosofické, odborné; nikde však není pozorovati, že by měl kde důsledky praktické. Proto není u Croceho nikdy tendence skreslovací, jež pravé ilusioniky obyčejně vyznačuje. Nejlepší důkaz, že Croce přese všecky negace, jež formuluje, nepřestává býti tvůrcem filosofie, jež jest v základních svých rysech *kladná.*

Podle Wildona Carra vůdčí zájem, který určil směr Croceova myšlení, jest metoda historické kritiky, založená na novém pojmu historie. Rovněž Bosanquet nazývá tento pojem hlavním paradoxem jeho filosofie. Jak jest možno, že Croce byl s to ztotožniti filosofii s historií? Croce důkaz tento provádí takto: Historie nemůže býti vědou matematickou ani vědou přírodní, protože v historii se nesetkáváme s abstrakcemi a s klasifikacemi. Vždyť historie individualisuje a vypravuje. V tom se ovšem podobá poesii, a Croce také původně (ve své Estetice) historii s poesií ztotožňoval. Avšak později bránil mu realistický ráz historie činiti dále tuto identifikaci. I nezbývalo, nežli ztotožniti historii s druhou formou poznávací, a tou byla filosofie. Jak jest možno,

že se u Croceho mluví o *kontemporaneitě* historie? Croce vychází z přesvědčení, že mimo činnost ducha není jiné reality. Jako není přírody, pojmeme-li ji jako něco mimo ducha existujícího, tak v tomto smyslu nemůže býti mluveno ani o historii. Je-li historie něčím reálným, jest vytvářena duchem. Avšak duchem vytvářena jest pouze filosofie. Historie v reálném slova smyslu musí tedy splývati s filosofií. Ona jest duchu přítomna a proto možno, ba dlužno mluviti o její kontemporaneitě. (V tomto bodě Croce jeví nápadnou shodu s *Emersonem*.) Přihlížeje k tomuto Croceovu filosofickému „paradoxu", jenž ovšem pro autora samého žádným paradoxem není, Wildon Carr srovnal Croceho s *Bergsonem*, jenž mu je jinak dosti vzdálen. Ale Carr za předmět srovnání vzal Croceův pojem současné historie a Bergsonův pojem žitého času (durée). Oba myslitelé, Bergson i Croce, upozorňují na iluse, jež lidstvu, má-li dospěti k opravdovému reálnu, jest překonati. Podle Bergsona člověk musí se vystříci domnění, že by změna byla působena něčím, co se nemění, a podle Croceho zase, že by nějaká realita nebyla duchu imanentní a že by mu naopak byla transcendentní. Tak Bergson dospívá k svému pojetí žitého času, jenž jest čistou kvalitou a podmínkou vší kvantity; a podobně i Croce dochází k svému pojmu současné, duchem vytvářené historie. Konstrukcí obou těchto pojmů, tak si blízkých, hledí se statické pojímání věcí přehodnotiti pojímáním dynamickým a tomuto pojetí zároveň zajistit priorita přede vší statikou.

Pojetí historie literární splývá u Croceho s pojetím historie vůbec: jako tato jest filosofií, to jest sférou ducha, tak

i věc má se *s historií literární*. Nehledí zachovati všecko, co snad náhodou bylo zachováno, nehledí dělati historii pro historii, nýbrž naopak snaží se zachovati pouze to, co zajímá s dnešního stanoviska. A stanovisko to jest velmi povznesené a vysokými kriterii filosofickými určované. A poněvadž Croce vyzvedá pouze to, co zajímá jeho, literární historie mění se mu pod rukou v soubor *monografií* o jednotlivých jevech uměleckých i vědeckých. U Croceho vždy se jde přes individuum k obzírání určitého úseku dějinného. Individualita pojí se k individualitě, takže vzniká spíše skupina postav (podle Croceho vlastního výroku podobná Raffaelově Scuola di Atene), nežli vlastní historický úsek v pragmatickém slova toho smyslu. Své literární monografie Croce shrnul do díla *La letteratura della nuova Italia*, kde studuje literární jevy asi od let šedesátých; dnes přemnohé, co tu jest obsaženo, jest pokládáno za všeobecně akceptované a platné. Croce tímto dílem provedl kus záslužné práce kritické, která nejenom staví umělce na místo, úměrné jejich významu, nýbrž i objevuje ty, o nichž se dosud nevědělo. Croce projevil se v něm zapřisáhlým nepřítelem všeho umění dekadentního a verbalistního, afektovaného a nepřirozeného; do nového světla postavil Carduccia, který mu jest typem básníka-věštce (jehož psychologii Croce věnoval pozornost už ve své Filosofia della pratica) a pak hlavně D'Annunzia, který mu byl nesympatickým (velmi kritické stanovisko Croce zaujímal i vůči Francouzům Barrèsovi a Claudelovi). Dlužno připomenouti, že Croce neomezil se na studium moderní literatury italské; že studoval i italskou dramatiku quattrocenta až

settecenta, divadelní kulturu neapolskou a literaturu španělskou, jak svědčí jeho spisy: *I teatri di Napoli*, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, *Storie e leggende napoletane atd.* A konečně nutno dodati, že ho přivábil zjev Ariostův, Goetheův, Shakespeareův a Corneillův, jimž věnoval po kritické monografii.

* * *

Z historie filosofie italské Croce z prachu polozapomnění vyzvedl postavu *Giambattisty Vica*, velikého to a originelního ducha z XVIII. století, celým svým založením psychickým čelícího cartesianismu. Osudy jeho filosofie Croce vypsal ve studii: La fortuna del Vico, kterou možno čísti v jeho knize: La filosofia di Giambattista Vico, věnované W. Windelbandovi, knize významu epochálního v tom smyslu, že od jejího vyjítí (1911) Vico vřaděn byl do dějin filosofie evropské. Zásluha, již Croce Vicovi přičítá, není malá: v první řadě – a to má pro nás ovšem význam největší – Vico jest Crocem pokládán za *zakladatele estetiky*, přestože v této vědě Vico nenapsal zvláštní knihy a přesto že nebyl tak šťastným razitelem jejího názvu jako Baumgarten, jmenuje ji pouze Logica poetica. Ale – podle vlastních slov Croceových – v podstatě jméno znamená málo, ale mnoho znamená věc. A skutečností prý jest, že Vico vytvořil ideu poesie tak, že se to za jeho věku, srovnáno s dosavadními hedonickými a pedagogickými názory estetickými, musilo jeviti revoluční novotou. Podle Vica poesie není skrytou moudrostí, ona nepředpokládá jako nutný předstupeň logiku intelektuelní, neobsahuje

filosofemat, a ti, kdož filosofemata v poesii nalézají, je tam sami, aniž to pozorovali, vložili. Poesie dále nezrodila se z vrtochu rozkoše, nýbrž z nutnosti přírodní. Poesie konečně není něčím nadbytečným a odmyslitelným, neboť bez ní nebylo by myšlení vůbec; ona jest první operací lidského ducha. Člověk, dříve nežli jest schopen tvořiti všeobecnosti, vytváří fantasmata a dříve nežli reflektuje s klidnou myslí, pozoruje s duchem vzrušeným a pohnutým, dříve nežli začne artikulovati, zpívá, dříve nežli začne mluviti prosou, mluví ve verších, dříve nežli začne užívati termínů technických, vymýšlí metafory. Toto všecko také Croce z Vica do své vlastní estetiky téměř doslova přejal, a není divu, že tedy i Vica pokládá za průrazného a originelního myslitele, který k oné formě estetiky, jež tanula na mysli jemu, položil pevné základy. I u Croceho přes smysly, přes formu estetickou, postupuje se teprve k intelektu, k formě filosofické. Poesie jest sice myslitelnou bez filosofie, nikoliv však filosofie bez poesie.

Ještě více nežli toto pojetí poesie Croce u Vica chválí um, s nímž Vico intuitivně zachytil naivní povahu řeči a tím dal podnět k moderní *linguistice*. Řeč byla zpravidla směšována s logicitou anebo byla snižována na pouhý souhrn konvenčních značek, ačli jí nebyl přisuzován původ božský. Podle Vica naopak řeč vzniká způsobem přirozeným stejně jako poesie. Tím sblížena estetika s linguistikou a dán vznik oné formě linguistiky, jež tane na mysli Croceovi samému a jež podstatu činnosti řečové vidí ve vytváření metafor. V tomto pojetí poesie ztotožněna s řečí a dualita mezi nimi odstraněna; původ řeči pak hle-

dán v počátcích poesie. Řeči přisuzován původ spontánní a fantastický. Vico stejně přirozeně jako řeč vykládal i *písma*, a vznik hieroglyfů nepodkládal egyptským filosofům a učencům, kteří by je snad byli vymyslili z toho důvodu, aby za nimi skrývali před druhými svou moudrost, nýbrž pokládal je za nutný a spontánní výtvor celého národa, jenž jich pak užíval; teprve alfabety, podle Vica, vznikly způsobem konvenčním. Z toho všeho vysvítá, že Vico pojem řeči značně proti běžnému způsobu rozšířil a že do něho hleděl pojmouti i různé způsoby dohovoru, jako jsou emblemy na medaillích a mincích, znaky atd. Podle něho řeč konvenční byla nedostatečnou a musila býti doplňována i oněmi druhy dohovoru, jichž mohl užíti po případě i člověk němý, anebo lépe: v nichž teprve spočívala pravá podstata řeči. Zkrátka: řeč, podle Vica, nemusila užívati nutně artikulace; ona mohla býti němou a přesto každému srozumitelnou. Vico z národů primitivních dělá básníky a tvrdí, že poesie vznikla z nouze a že jest patologickou produkcí ducha, neboť nevzdělaný člověk, neschopný ještě vytvářeti pojmy, dává vznik genrům fantastickým. A rozněž vznik zpěvu Vico vykládá z neschopnosti artikulace a vznik metafor z neschopnosti označiti věci vhodným způsobem.

Jiný duch italský, který Croceho vedle G. Vica zaujal, byl *F. de Sanctis*. V něm, v De Sanctis, Croce uznával „il padre spirituale della nostra critica letteraria", historika zdvojeného kritikem, a to kritika a historika tak vynikajícího, že jíti v jeho šlépějích jevilo se mu vrcholnou vědeckou ambicí. Croce věnoval mu také mnoho studia

v knize Una famiglia di patrioti e altri scritti storici e critici, dále v Saggio sullo Hegel (kde je studován poměr De Sanctis k Schopenhauerovi a k hegelismu), v dějinné části Estetiky, v Letteratura della nuova Italia a v Primi saggi Croce konečně sestavil bibliografii tohoto předmětu (Gli scritti di F. D. S. e loro varia fortuna 1917). Zvláště zajímavé jsou tu ony partie Croceových spisů, v nichž se pojednává o poměru F. de Sanctis ke kultuře německé, neboť jsou tím bystře osvětlovány vzájemné kulturní vztahy italské a německé. Croce ukazuje, jak německé inteligenci zůstává téměř dnes naprosto neznámým italský autor, který měl k německé kultuře poměr tak úzký (za svého pobytu v Zurichu, 1856–1860, stýkal se s R. Wagnerem, byl učitelem italštiny M. Wesendonckové, kolegou J. Burckhardta a Th. Vischera, a v roce 1858 vydal v Turině dialog: Schopenhauer e Leopardi, první vážně a kriticky založenou práci o Schopenhauerovi, napsanou od cizince). Ale z Croceho zároveň mluvil Ital, hrdý na kulturu své vlasti; on si přál, aby Němci studovali F. De Sanctis v originále, neboť knihy tohoto velikého literáta pokládal za knihy posud živé. Taková Storia della letteratura italiana byla mu nejliberálnější ze všech literárních historií vůbec a zároveň knihou, představující celé drama života italského. Kdo prý chce porozuměti nové Italii, pokud se týče jejích nejvyšších ideálů, jejích nejlepších tužeb, jejích pochyb i jejích úzkostí, ať prý si čítá v knihách De Sanctisových; a nebude prý to četba marná ani pro příslušníka cizího národa, protože všichni v Evropě trpíme týmiž bolestmi a musíme je léčiti týmiž léky: ctností myšlení a mravním vědomím.

Práce, kterou Croce věnoval za účelem obnovení památky Vicovy, svědčí nejlépe, že italský myslitel navazoval, kde jen se dalo, na filosofickou tradici domácí. Avšak hranice jeho vlasti byly příliš úzké, aby jimi mohl být omezen Croceův zájem filosofický. Jmenovitě jeden filosof německý upoutal zvlášť Croceovu pozornost. Byl to *Hegel*, jemuž Croce věnoval bystrou studii, nadepsanou Ciò che vivo e chiò che morto della filosofia di Hegel (1906). Vytčením pravd i omylů, obsažených v systému Heglově, Croce ukazuje názorně, v čem ještě jest možno v cestě, německým filosofem nastoupené, pokračovati. Za omyl Heglův pokládá přesvědčení, podle něhož by bylo lze v přírodě a historii objeviti za sebou následující stupně téhož řádu, jaké se objevují v logice. Zato však za něco schopného následování má dialektickou metodu, již také ve své filosofii uplatňuje. Touto okolností se také stává, že Croce bývá všeobecně pokládán za jednoho z hlavních představitelů *novohegelismu* v Italii, čím jest na živu udržována tradice, která v Italii už před tím v letech šedesátých a sedmdesátých silně zapustila kořeny (Spaventa, Vera). Studie o Heglovi nevzbudila zájem toliko v Italii, nýbrž i v cizině (v Německu, ve Francii a v Anglii). A poněvadž bylo to už na prahu doby válečné, uvažováno bylo současně i o vlivu, který filosofie Heglova vykonala na mentalitu Německa. V přísném zeřetězení systému Heglova viděn byl výplod onoho prušáckého ducha, který na tehdejší Evropu působil dojmem dvojnásob nepříjemným. Croce byl ovšem dalek nějakých úmyslů politických, když psal svou studii o Heglovi. Avšak – to nutno zdůrazniti – Hegel

byl Croceovi blízký tím, že svůj systém opravdu *budoval*, a podobnou, budovatelskou práci Croce předsevzal i při stavbě svého vlastního systému.

Historický význam Croceův spočívá v tom, že v době úpadku italské filosofie jal se navazovati na velikou generaci tvůrčích duchů, jako byli Gioberti, Rosmini, De Sanctis, a že naopak zesměšňoval generaci, jež zaujala místo těchto velikých duchů, aniž toho byla hodna. Croce docenil teprve Vica, velikého italského filosofa 18. století, ukázal na jeho tvůrčí potenci a tak provedl důkaz, že filosofie italská může se vykázati tvůrčím duchem i v době, kdy, podle všeobecného mínění, prožívala údobí hlubokého úpadku. Jemu samému poštěstilo se zase po dlouhé době pro italskou filosofii vzbuditi *zájem evropský*, tedy věc, které nepodařilo se dojíti před Crocem žádnému tamnímu filosofovi od doby renaissanční, od Campanelly a Galileiho, nevyjímaje ani Vica nebo De Sanctis. Croce 1900–10 jest nejvážnějším rivalem *Bergsonovým* a v některých krajinách evropských (v Anglii) francouzského filosofa dovedl i svým vlivem zatlačiti do pozadí. Propagátorem B. Croceho v Německu byl Poppe a Lindemann, přímo působil Croce na linguistu K. Vosslera a na logika Laska; v Anglii hlavně Douglas Ainsle, Wildon Carr a Balfour způsobili, že Croce počal býti v této zemi ceněn; mnoho se jím obíral i Bosanquet, ač tento poslední velmi kriticky; v Uhrách propagoval ho Várdai Bélától, ve Francii cenil ho G. Sorel, ve Španělsku Unamuno; do Ameriky hleděl mu proklestiti cestu Spingarn. Croce spolu s Bergsonem dobývali v Evropě počátkem dvacátého století čestného místa filosofii ro-

mánské, jež dotud byla tlačena do pozadí filosofy německými. Dík věhlasu Croceovu vrháno bylo nové světlo na kulturní význam jižní Italie, vlasti Tomáše Aquinského, Campanellovy, Brunovy, Vicovy, a universita neapolská zásluhou Croceovou stávala se známou po celém kulturním světě.

V letech předválečných Croce vedle svých knih vykonával na mladou inteligenci své vlasti největší vliv svou revuí, nazvanou *La Critica*, již vyplňoval vlastně sám se svým přítelem G. Gentilem, a která se u studentů po léta těšila nesmírnému úspěchu, protože byla vedena neobyčejně živě. G. de Ruggiero, vzpomínaje těchto krásných dob svého mládí, napsal, že mládež jeho generace dychtivě očekávala každé číslo nového časopisu: „come i bambini il dolce dopo un noioso e interminabile pasto". Croce tam publikoval své knihy na pokračování. Ale nejvíce zajímaly mladé lidi kritiky literátů a filosofů, jimiž časopis byl tak bohat. Tam zaujímáno bylo stanovisko ke všemu, co nového se v intelektuelním světě italském jen objevilo a na základě toho tvořily se také úsudky velmi vlivné a velmi rozhodné pro celou budoucnost. Postavení, jehož si Croce svým listem dobyl, srovnáváno bylo s někdejší posicí Carducciho mezi italskou inteligencí. Croce jevil se tu nesmírně učeným, parátním a všestranným; proto imponoval. Témata, jež nadhazoval, týkala se nejširších duševních oborů. Byla tu shromažďována látka k celé rozlehlé Croceově „filosofii ducha". A Croce to vše podával ve formě neoficielní, nemající nic co činiti s katedrovou učeností, v jaké se libují universitní profesoři, a prosté vší pedanterie.

Croce probudil také se zdarem v Italii lásku k filosofování, čelil s úspěchem modnímu tehdy skepticismu a positivismu. On ku všemu dovedl zaujmouti své stanovisko, metodologicky vždy poučné pro širší obecenstvo. A on konečně břitkým způsobem dovedl analysovati i díla vyhlášených učenců a literátů a ukazovati na jejich slabiny; tak La Critica vykonávala dílo positivní i negativní zároveň: vytyčovala nový směr a kácela staré modly.

Za války byl osud Croceův kuriosní: ve vlasti bylo mu vytýkáno, že je neúprosně německým (inesorabile tedesco), a to obsahem i formou; ba i ten jeho románský, tak čistý styl byl pokládán za německy zabarvený. Cizina ovšem ke Croceovi mohla býti spravedlivější, protože jí románské rysy jeho filosofie i ostatní její zaklínění do italské tradice musily býti naprosto zjevnými. Ale docházelo i ke komickým rozporům v nazírání na celou Croceovu myšlenkovou orientaci. Zatím, co Italům vadilo Croceovo poměrně kladné stanovisko k Heglovi, Angličané v roce 1915, kladouce zase důraz na Croceovy reservy vůči německému filosofu, ohlašovali anglické vydání jeho studie o Heglovi jako „italskou bitvu proti německé filosofii" (srovnej o tom: G. Castellano: Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce). A jaké bylo stanovisko zaujímané k válce Crocem samotným? Pokud Italie zůstávala neutrální, Croce radil, aby jeho vlast nemyslila na nikoho jiného nežli na sebe a podle toho se také ve svém chování zařizovala. Uprostřed válečného šílenství Croce jediný snad mezi tolika evropskými duchy rozvášněnými a z míry vyšedšími dovedl zachovávati klid a odolávati všeobecné sugesci. Po válce E. Giovannetti směl

říci o Croceově revui, „La Critica", že se do ní „zdála uchylovati svoboda ducha v době, kdy válečné tyranství zkormucovalo Italii" (parve essersi rifugiata la liberta dello spirito, quando una tirannia belluina rattristava l'Italia). Croce byl si vědom, co neštěstí válka přináší, hleděl tedy ze všech svých sil zabrániti, aby plamen, který vyšlehl, nebyl lidmi rozdmycháván ještě víc, nežli se stalo. Viděl, do jakých nesmyslností Evropa zabíhá. Doporučoval tedy, aby Italové zachovali svůj tradiční klid a svou tradiční jasnost ducha; varoval před falešnými proroky; prohlédal, kolik fanfaronství kryje se pod zdánlivým válečným nadšením.

Croce jako by byl cítil, že Italie nešla do války z vlastního niterného přesvědčení, že se tu nehrálo o její osud, ale že podlehla tomu, co se dělo kolem. Měl porozumění pro národy, již osudovou silou byli vehnáni do boje, nevěřil však, že podobná hodina nadešla i pro jeho národ. Proto nikdo nemůže vytknouti italskému mysliteli, že by byl náhle změnil ono přesvědčení, jež měl až dotud, a že by vůči některému z bojujících národů používal filosofických argumentů, jimiž by hleděl potříti jejich kulturní snažení. (Případů takových se za války i u duchů vysoce kultivovaných vyskytlo dost a dost.) On naopak varoval své spolurodáky před podceňováním protivníků. Varoval před tím, aby Italové náhle, obratem ruky, z pouhé válečné vášně uráželi národy, jimž jsou kulturně zavázáni a aby se stavěli na stranu něčí z pouhého citového vzrušení. On naopak radil, aby Italové učili se z onoho přísného pojmu Státu a Vlasti, jež dovedli si vytvořiti a jemuž dovedli přinášeti tak veliké oběti Němci. Po té stránce ani všeobecný odpor tehdejší proti H. Trei-

tschkemu nedovedl Croceho odvrátiti od myšlenek, k nimž cítil obdiv. Jsa myšlenkově blízek Treitschkemu, Croce hájil názor, že Stát je moc a ne abstraktní spravedlnost. Humanitní názor pokládal za pouhou vějičku, za pouhé „specchietto da uccelatori", za pouhou lest, jíž mají býti zastírány sobecké choutky jistých individuí a jistých států. Nevěřil mu prostě a svůj národ hleděl tedy přiměti k tomu, aby i on postavil se na stanovisko, jaké zaujímají ostatní, na stanovisko, diktované egoismem a egocentrismem. Jednal tu Croce správně? Těžko rozhodovati. S našeho stanoviska jeho hledisko jeví se býti trošku lokálně sobecky podložené. Je však ve shodě s onou částí filosofie Croceovy, která jasně rozlišuje ekonomiku od etiky.

Dnes Croce osudově zahnán byl do isolace, která divně kontrastuje s tím vším, co tento representativní duch italský pro svou rodnou zemi znamenal do války. Fašisty dílo Croceovo dáno bylo na index; ale ovšem první, kdo zavdal příčinu ke sporu, byl Croce sám. Croce nejenom že se klidně fašismu nepřizpůsobil, nýbrž on hned při jeho vzniku zasadil mu několik dobře mířených ran, jež ovšem fašisté, dostavše se na delší dobu k moci, Croceovi nikdy neodpustí. A poněvadž fašismus je dnes oficielní politickou mocí království, Croce nemůže v Italii za takových poměrů udávati tón. Jak jinak zařídili se druzí! Croce dnes jest zatlačován do pozadí svým někdejším myšlenkovým druhem G. Gentile, který jako fašistický ministr vyučování pomáhá říditi osudy dnešní Italie. Ten, kdo zná myšlenkový, politický i čistě lidský charakter Croceův, nemůže se diviti té oslnivé isolaci, do níž Croce dobrovolně vešel. Croce není prostě

z těch, kdož by snadno splývali s nějakým lidovým hnutím. Je příliš cudný a popularita ideí vzbouzí v něm obavy, aby se neztotožnil s něčím, co snad jest podnikáno pro pouhý potlesk davu. Už za války bylo to možno pozorovati. Ostatně ten dnešní mussolinismus jest jen obdobou předválečného dannunzianismu, s nímž croceismus, tolik nenávidící lesklé fráze, byl na štíru od samého jeho počátku.

Na naši filosofii Croce neměl onoho velikého vlivu, jaký vykonával na národy jiné, ačkoliv právě po stránce metodické mohl působiti velmi blahodárně. Proto také nebyl ani tolik do češtiny překládán, jako byl tlumočen do angličtiny, franštiny a němčiny. Angličané přeložili si jeho Estetiku, Logiku, Filosofii praxe, knihu o Heglovi, o Vicovi, o historickém materialismu jakož i jeho Brevíř estetiky; Francouzi uvedli k sobě Estetiku, Filosofii praxe, knihu o Heglovi a o historickém materialismu a rovněž Brevíř. V němčině lze od Croceho čísti Estetiku i Brevíř, knihu o Heglovi a o historiografii, jakož i essaye o baroku. Španělové a Maďaři přisvojili si jeho Estetiku, Portugalci jeho Brevíř a Japonci jeho Filosofii praxe. K nám dostává se Croceova Estetika v překladě E. Frankeho poměrně brzo (roku 1907), pět let po vydání originálu italského, tři léta po vydání H. Bigotova překladu francouzského a dvě léta po vydání K. Federnova překladu německého. Zato jsme předešli Angličany, k nimž Douglas Ainslie uvádí Croceovu Estetiku teprve dvě léta po nás (1909) a rovněž i Španěly a Maďary, jimž se překladu Estetiky dostává teprve roku 1912 (španělský překlad I Sánchez-Rojasův jest opatřen předmluvou M. de Unamunovou).

Ačkoliv včasnost českého překladu jest nepopiratelná, přece bylo škoda, že překlad omezil se na pouhou část teoretickou a že opominul část historickou, ne-li důležitější, tož jistě stejně důležitou. Vydán byv v populární Světové knihovně, překlad nebyl umístěn ideálně, neboť hutná a koncisní Croceova Estetika dávno není dílem populárním. Tou jest teprve *Brevíř estetiky*, který vydáváme nyní. Ovšem: i s ním přicházíme značně opožděně, patnáct let po vydání italského originálu z roku 1912, čtrnáct let po vydání Th. Poppeova překladu německého (Grundriss der Ästhetik, Leipzig, Meiner, 1913), třináct let po vydání R. D'Almeidaova překladu portugalského (Breviario de Estetica, Lisbon, Teixeira, 1914) a čtyři léta po vydání G. Bourginova překladu francouzského (Bréviaire d'Esthétique, Paris, Payot, 1923). Můj překlad podniknut byl už roku 1920 a že k jeho uveřejnění dochází teprve nyní, po sedmi dalších letech, není mou vinou.

Croceův Brevíř estetiky může užitečně doplňovati téhož autora u nás známou Estetiku. Brevíř jest o deset let pozdnější prací nežli jest Estetika a jest proto i koncisnější a ve formulaci mnohem šťastnější nežli kniha právě jmenovaná. Pro francouzské vydání Croce sám pokládal za vhodné připojiti ke čtyřem původním přednáškám, z nichž Brevíř se skládal, ještě dvě studie další, vzniklé později a uveřejněné v knize Nuovi saggi di estetica (Bari, 1920), v níž Brevíř byl znovu otištěn. První jest nadepsána: Počátek, období a rysy dějin estetiky (Inizio, periodi e carattere della storia della estetica), druhá pak: Rys totality v uměleckém výraze (Il carattere di totalità della espressione artistica).

Přidržel jsem se francouzského vydání a překládal Brevíř ve formě takto doplněné, a proti mému postupu nebude, doufám, námitek. O ony dvě jmenované studie nebyl totiž Brevíř rozšířen náhodně francouzským překladatelem, nýbrž naopak jeho autorem samým, takže formu, jíž kniha nabyla v Primi saggi a ve francouzském vydání, musíme pokládati za definitivní její versi, ze které nutno vycházeti dnes i nám. Ale nejenom to: při poměrném nedostatku překladů z Croceho u nás může býti, nemýlím-li se, vítán i tento přírůstek. První z připojených studií jest dokonce náhradou za historickou část velké Croceovy Estetiky, která při překladu do češtiny svého času odpadla. Mám dojem, že české vydání Croceova Brevíře mohlo by prokázati dobré služby studentům na našich středních školách jako spolehlivý úvod do filosofické discipliny, přes niž žádný vzdělaný člověk nesmí jen tak přecházeti k dennímu pořádku. Nejde ani o to, aby Croce snad byl pokládán za jediného správného vykladače estetických problémů; ale aby se na základě jeho spisu u nás hojně meditovalo o umění a aby tak tato sféra lidské tvorby byla lidem stále víc a více přibližována...

BENEDETTO CROCE

BREVÍŘ ESTETIKY

PŘEDMLUVA K ITALSKÉMU VYDÁNÍ

U příležitosti slavnostního otevření Rice Institute, nové, velké university houstonské v Texasu, byl jsem loni v říjnu pozván od presidenta, prof. Edgara Lovetta Odella, abych měl několik čtení o tématech, která tvoří obsah tohoto svazečku a která měla poskytnouti posluchačům jakousi orientaci po hlavních problémech estetiky. Když jsem se byl vzhledem ke svému zaneprázdnění, které mně zabraňovalo podniknouti dlouhou cestu do Mexického zálivu, omluvil, pozvání bylo mi, se svrchovanou zdvořilostí, opětováno ve formě, která mně promíjela cestu a vyžadovala si toliko „manuskript" čtení, jež měla býti (jak později se také stalo) přeložena do angličtiny, aby byla uveřejněna v pamětních svazcích inaugurační slavnosti. Tak, v několika málo dnech napsal jsem tento Brevíř estetiky, zprvu ne s jiným úmyslem, než abych dostál převzatému závazku, a potom, když práce byla ukončena, ne bez jakési své duševní radosti, protože se mi zdálo, že jsem v něm nejenom shrnul nejdůležitější pojmy svých předchozích svazků o témž obsahu, ale také, že jsem je vyložil způsobem mnohem souvislejším a mnohem jasnějším nežli ve své *Estetice*, staré dnes dvanáct let. A pocítil jsem něco nového ve své duši: že ona čtyři čtení, jež byla sebrána v svazečku, mohla by se státi užitečná mladíkům, kteří se obracejí ke studiu poesie, a vůbec, umění; a snad také že by jim mohla posloužiti na školách středních jako pomocná četba při hodinách litera-

tury a filosofie. Zdá se mně totiž, že estetika, když jí jest obratně vyučováno, jest snad lepším úvodem do filosofie než jakákoliv jiná disciplina filosofická, protože není látky, která by tak rychle probouzela zájem a úvahu mladíků jako to činí umění a poesie, zatím co logika, která předpokládá cvik v badání vědeckém, zůstává jim, v největší části svých teorií, příliš abstraktní; a etika (aspoň v Italii, kde z dobře známých důvodů historických schází podnět, jejž náboženský duch poskytuje úvahám o lidském osudu) zní zpravidla jako nudné kázání; a tak řečená „psychologie“ spíše nežli aby uváděla do filosofie, od ní svádí. Problémy umění naproti tomu vedou snáze a spontánněji nejen k tomu, aby si člověk zvykl spekulovati, ale také aby ocenil logiku, etiku a metafysiku; neboť, nehledíc k jiným věcem, pochopiti poměr obsahu a formy v umění znamená počít chápati synthesi a priori; pochopiti poměr intuice a výrazu znamená překonávati materialismus a zároveň i spiritualistický dualismus; pochopiti empiricitu klasifikací druhů literárních i umění, znamená nabývati ponětí o rozdílu mezi metodou naturalistickou a metodou filosofickou a tak dále. Ostatně bude to možná pouhou mou ilusí, vzniklou z nedostatečné praxe středoškolské (na niž vskutku mám jen vzdálené a přece blízké vzpomínky z doby, v níž jsem ke střední škole náležel jako žák, a jedině o ně se opírám); avšak tato iluse mne přiměla k tomu, abych, uveřejňuje po italsku svá americká čtení, dal je od přítele Laterzy umístiti v jeho nové „Školní sbírce“, jíž přeji nejlepšího zdaru.

Neapol, na konci roku 1913. *B. C.*

PŘEDMLUVA K FRANCOUZSKÉMU VYDÁNÍ

Ony čtyři přednášky, z nichž se skládá Brevíř estetiky, byly napsány roku 1912 u příležitosti slavnostního otevření „Rice Institute", nové a veliké university houstonské v Texasu, na žádost pana profesora Edgara Lovetta Odella, presidenta tohoto ústavu. Jednotlivé názvy jejich odpovídají přibližně otázkám, jež mi byly navrženy k zpracování, a zdálo se mně, že probíraje je postupně, mohu podati dosti úplný výklad hlavních problémů estetiky. Ony čtyři přednášky byly uveřejněny anglicky ve svazcích, jež vzpomínaly slavnostního otevření, pak v samostatném svazku v Londýně a konečně v různých překladech v cizích řečích.

Pro přítomné vydání francouzské pokládal jsem za vhodné připojiti k těmto čtyřem přednáškám dvě studie zatím vydané*, první, mající sloužiti k orientaci duchů o cestě estetiky, druhou, mající prohloubiti jeden z bodů teorie, pojednávající o tom, v jakém smyslu třeba rozuměti rysu nekonečna anebo universality, umění vlastnímu, jakož i pojednávající o kriteriu, umožňujícím rozlišovati „umění dokonalé" od umění více méně romantického nebo dekadentního.

Moje pojetí estetiky jest konečnou formou myšlenkového vzruchu, počínajícího se mezi XVII. a XVIII. stol., k němuž Francie rovněž přispěla hlavně knihou Du Bosovou, tak plnou života i myšlenek. Tento myšlenkový

* V nových studiích z estetiky (Nuovi saggi di estetica. Bari, 1920, 8°).

vzruch hleděl zjistiti a určiti autonomii umění, podmínky tvoření a uměleckého soudu tím, že umění rozlišoval nejenom od výtvorů logických, filosofických a vědeckých, nýbrž i od forem didaktických nebo umělých, jimiž může býti přiodívána logická myšlenka. Cesta, jíž se prošlo, byla dlouhá a svízelná, a osoby poučené mohou změřiti staleté úsilí, jež bylo třeba vyvinouti, mělo-li se od autonomie umění, pojímané Du Bosem jako autonomie „šestého smyslu" dospěti k autonomii estetiky, založené na intuitivní a výrazové formě citu, na „lyricitě" lidské duše. Umění takto jest pokládáno za druh poznání, bezpochyby ne neparalelní s druhem logické myšlenky anebo s tímto druhem myšlenky se spojující, avšak ideálně jemu předcházející; za nejprostší a nejnaivnější formu, ve které duch nabývá vědomí o sobě čili o skutečnosti.

Hledě dodati teorii umění formy stále přísnější a opouštěje takto nejrůznější empirismy, abych tuto teorii činil stále filosofičtější, hleděl jsem současně učiniti estetičtější i filosofii. A to jistě neznamená, že by bylo třeba tuto přísnou disciplinu zkrašlovati literárními umělůstkami nebo ji haliti do poeticky vzletných slov, nýbrž že přesnější poznání umění a intuitivní a lyrické formy ducha musí nutně míti své zpětné působení na ostatní kategorie problémů filosofických, že je osvětluje a pomáhá řešiti nesnáze, jež jinak – to jest vychází-li se ze suchého intelektuelního spiritualismu – zůstávají nepřekonatelné.

Ukázal jsem v jiných pracích, jaké důsledky z přesné, dobře založené estetiky vyplývají pro filosofii řeči, logiku, teorii dějin, ba dokonce pro filosofii praktickou a filoso-

fickou koncepci vůbec. Nezamýšlím tím pro estetiku požadovati nějakou nadvládu nad ostatními disciplinami filosofickými, avšak chci protestovati proti nevědomosti anebo nevelké a povrchní znalosti problémů umění – která se jim zdála zpravidla dostatečnou – konstatované u osob, jež se obírají filosofií. Tyto se spoléhají na spisovatele a na kritiky a nepozorují, že se tak olupují o element podstatně nutný k pochopení ducha lidského. Ne bez důvodu veliká filosofie moderní od Kanta, ba od Vica k Heglovi vyznačovala se rostoucím zájmem o studium podstaty umění; a positivismus dokázal svou filosofickou inferioritu hrubostí a nejemností, s jakou chápal umění, redukuje je na fysiologii (a často na patologii) anebo vysvětluje je nanejvýše jako psychologickou asociaci čistě mechanickou.

Já naopak hleděl jsem ukázati, že, pojímaje filosofii všeobecně jako metodologii (metodologii poznání v řadě konkretní a historické), propůjčuji také estetice tento rys metodologie, metodologie kritiky a umělecké a literární historie. Umělecká a literární kritika rozvíjela se vždy v závislosti myšlenek o umění, to jest estetiky různých období; lze to konstatovati dokonce u kritiků, kteří neměli přímé znalosti estetiky a filosofie a kteří přesto pociťovali vliv filosofie své doby; mohl jsem to za jiné příležitosti ukázati, bera za příklad právě velké kritiky francouzské.* Pochyby a nesnáze, jež se vznášejí v oboru kritiky,** jsou

* Arioste, Shakespeare, Corneille, Bari, 1920, 8°.

** Jest možná kritika? Má se kriterium soudu omezovati na formu uměleckou či býti aplikováno na obsah? Lze si představiti ve vývoji historii literární a uměleckou? Atd., atd.

vesměs pochybami a nesnázemi filosofickými a nacházíme je rozřešeny v plánu filosofiie a ještě spíše v plánu estetiky.

Studium této discipliny bylo v různých zemích nestejně pěstováno a učinilo tam také větší nebo menší pokrok. Přeji si, aby v tomto jako v ostatních oborech byla vytvořena společná evropská mentalita, ne totožná a podobná, avšak analogická s mentalitou, která existovala v XVIII. stol., kdy všichni vzdělaní duchové ve Francii, v Italii, v Anglii, v Německu, ba i v Rusku uvažovali společně o připouštěných hypothesách, jež vyšly z filosofie cartesianské. *B. Croce.*

I.

CO JEST UMĚNÍ

Na otázku „Co jest umění?“ dalo by se odpověděti žertem (a nebyl by to hloupý žert): Umění jest tím, o čem všichni vědí, čím jest. A opravdu, kdyby se nějak nevědělo, čím umění jest, nemohla by také býti nadhozena tato otázka, neboť každá otázka zahrnuje jisté, v otázce vyznačené a tedy i kvalifikované a poznané ponětí o věci, na niž se tážeme. A to také je potvrzováno ve skutečnosti správnými a hlubokými myšlenkami o umění, které slýcháme často z úst těch, kdož se neobírají filosofií a teorií, z úst laiků, umělců, kteří neradi usuzují, z úst osob naivních, ba dokonce lidí z lidu, myšlenkami, které často bývají zahrnuty v soudech, formulovaných o jednotlivých dílech uměleckých, avšak které na druhé straně přímo berou na sebe formu aforismů a definic. Člověk si myslívá, že by mohl, kdykoli by se mu toho zachtělo, uvésti do rozpaků každého pyšného filosofa, který se domnívá, že odkryl povahu umění, kdyby mu buď předložil před oči anebo mu zašeptal do uší věty, obsažené v nejobyčejnějších knihách anebo fráze z nejobyčejnější rozmluvy, a ukázal mu, že již zahrnují naprosto jasně jeho, jím tak vychvalovaný objev.

A filosof měl by dobrý důvod, aby se v tomto případě zarděl studem, kdyby se totiž měl oddávati klamu, že prostřednictvím svého učení uvádí do společného vědomí lidského něco naprosto originelního, něco tomuto vědomí cizího, zjevení světa úplně nového. Ale on se nedá vyrušovati a

jde přímo svou cestou, protože ví dobře, že otázka po tom, čím jest umění (jako ostatně každá filosofická otázka o podstatě skutečna anebo vůbec každá otázka, týkající se poznání) i když svou slovní formulací dělá dojem problému všeobecného a celkového, i když činí si nárok na řešení prvé i poslední, má vždycky ve skutečnosti význam podmíněný, vztahující se k zvláštním nesnázím, které se vyskytují ve zvláštním okamžiku dějin myšlení. Jistě pravda běhá ulicemi jako *l'esprit* ve známém přísloví francouzském, anebo jako metafora, podle rétorů, „královna tropů", kterou Montaigne nacházel v „babil" své „chambrière". Ale metafora komorné jest rozřešením problému výrazového, který jest vlastní citům, vzrušujícím v tomto okamžiku službu; a známá tvrzení, která každodenně, vědomě či náhodně slýcháváme o povaze umění, jsou řešeními logických problémů, které se naskytují tomu neb onomu individuu, jež se sice zaměstnává filosofií odborně, jež však přesto, jsouc člověkem, jest také jistou měrou filosofem. A jako metafora komorné vyjadřuje zpravidla úzký a chudý okruh citů vzhledem k okruhu básníkovu, tak přirozené tvrzení nefilosofovo řeší problém lehký vzhledem k problému, který si ukládá filosof. Odpověď na to, čím jest umění, může zníti zdánlivě podobně v jednom i v druhém případě, ale v obou případech liší se různým bohatstvím svého vlastního obsahu; vždyť odpověď filosofa, hodného toho jména, nechce nic více a nic méně nežli rozřešiti adekvátním způsobem všecky ony problémy, které se vyskytly až do onoho okamžiku během dějin o podstatě umění, kdežto odpověď laikova, pohybující se v okruhu mnohem

užším, ukazuje se vně těchto mezí bezmocnou. A to nachází své potvrzení vskutku ve věčné platnosti metody sokratické, „v snadnosti, s jakou zasvěcenci vskakováním do jejich otázek uvádějí ve zmatek a v rozpaky nezasvěcence, kteří přece začali mluviti dobře, a jimž uvedeným během výslechu do nebezpečí, že ztratí i ty nepatrné vědomosti, jež měli, nezbývá jiná obrana, leč aby zalezli do ulity tím, že prohlásí, že nemilují zchytralosti".

Hle tedy, v čem toliko může spočívati pýcha filosofova: ve vědomí větší síly jeho otázek a jeho odpovědí: pýcha, která není prosta skromnosti, to jest vědomí, že, i když jeho panství jest širší anebo v určitém okamžiku co možná nejširší, že má přece ještě stále své hranice, vytyčované historií onoho okamžiku, a že nemůže činiti nárok na hodnotu celkovou, anebo, jak se říkává, na rozřešení *definitivní*. Pozdější život ducha tím, že obnovuje a zmnohonásobňuje problémy, činí řešení předchozí ne sice falešnými, ale neadekvátními; část jejich spadá mezi ony samozřejmé pravdy, část musí však býti zdokonalována a docelována. Systém jest podoben domu, který sotva byl zbudován a okrášlen, potřebuje (jsa podroben hlodavé působnosti živlů) další práce, více méně energické, ale ustavičné, udržování, a jejž v jistém okamžiku nespomáhá už obnovovati a podepírati, a jejž třeba zbořiti a od základu znovu vybudovati. Avšak s tímto podstatným rozdílem: že v díle myšlenkovém dům věčně nový jest nesen věčně od domu starého, který jako magickou silou v něm dále trvá. Jak je známo, ti, kdož o tomto kouzle nevědí, intelekty povrchní a naivní, se toho hrozí; a tak jedním z jejich nudných re-

frénů, uváděných vůči filosofii, jest, že prý filosofie stále ničí své dílo a že prý filosof odporuje filosofovi: jakoby člověk nestavěl a neničil a nepřestavoval stále svých domů, a jako by stavitel následující nebyl protimluvčím stavitele předchozího; a jakoby z tohoto stavění a ničení a přestavování domů, jakož i z tohoto vzájemného odporování si stavitelů mohl býti odvozován závěr, že jest zbytečno domy stavěti vůbec!

S předností větší intensity, otázky i odpovědi filosofovy nesou spolu i nebezpečí většího omylu, a na ujmu jim bývá často jakýsi nedostatek zdravého rozumu, který, pokud přísluší vyšší sféře kultury, má i ve své zavržitelnosti ráz aristokratický, v důsledku něhož může se stávati nejenom předmětem pohrdání a posměchu, ale i potajmého obdivu a závisti. Na tom se zakládá mnohými s oblibou zdůrazňovaný kontrast mezi duševní rovnováhou průměrného člověka a výstřednostmi filosofů; neboť je jasno, že žádný člověk zdravého rozumu by byl netvrdil, na příklad, že umění jest ohlasem pohlavního pudu, anebo že jest něčím tak zhoubným, že to zasluhuje vyloučení z dobře spravovaných republik: nesmyslnosti, které filosofové a velcí filosofové, přece byli tvrdili. Avšak prostodušnost člověka zdravého rozumu jest chudobou, prostodušností divochovou; a ačkoliv bylo často touženo po prostém životě divochově, anebo voláno po prostředku, jenž by ochránil zdravý rozum před filosofiemi, faktum jest, že duch ve svém vývoji odvážně čelí nebezpečím civilisace a okamžitého zbloudění zdravého rozumu, protože mu jinak nelze. Badání filosofovo o umění jest nuceno proběhnouti cestami omylu,

má-li nalézti cestu pravdy, která není od nich různá, nýbrž s nimi totožná, jest však provlečena nití, která umožňuje opanovati labyrint.

Úzká souvislost omylu s pravdou vzniká tím, že pouhý a úplný omyl jest nepochopitelný, a protože jest nepochopitelný, neexistuje. Omyl mluví dvojím hlasem, z nichž jeden nesprávné tvrdí, druhý však je popírá; a jest střetnutím se „ano" a „ne", kteréžto střetnutí se nazývá kontradikcí. Proto, když od úvahy povšechné přejde se ke zkoumání částí a určení oné teorie, která byla odsouzena jako mylná, nalezneme v ní samé lék proti její pochybenosti, to jest pravdivou teorii, která klíčí na půdě omylu. A lze pozorovati, že sami ti, kdož se snaží redukovat umění na pohlavní pud, majíce dokázati svou tesi, uchylují se k důvodům a k úvahám, v nichž místo, aby umění a tento pud uváděli v jednotu, navzájem je rozlučují; anebo že ten, kdo vypuzoval básnictví z dobře zřízených republik, chvěl se čině to a vytvářel sám, veda si takto, novou vznešenou poesii. Byla dějinná období, v nichž panovaly nejzvrácenější a nejnemotornější doktriny umělecké; a přece to nebránilo, aby ani za těchto dob nebyla obyčejně rozeznávána co nejbezpečněji krása od šeredna a aby o tom nebylo s velmi jemným citem uvažováno, jakmile jen byla zapomenuta abstraktní teorie a došlo se k jednotlivým případům. Omyl je odsuzován vždy, ne však ústy soudcovými, ale *ex ore suo*.

Pro tuto úzkou souvislost s omylem tvrzení pravdy jest vždy projevem boje, pomocí kterého pravda se v omylu oprošťuje od omylu; odtud ono druhé zbožné, ale nemožné přání, žádající, aby pravda byla vyložena přímo, bez diskusí

a polemik, takže bychom ji nechali kráčeti kupředu velebně, samu; jakoby takové divadelní parády byly vhodným symbolem pravdy, která jest myšlením samým, a jako myšlení, stále činná a v neklidu. Ve skutečnosti nikdo nedospěje k výkladu pravdy jinak, leč kritikou různých řešení problémů, o něž běží; a není nuzného pojednání o vědě filosofické, není školní příručky a akademické disertace, která by nekladla do čela anebo neobsahovala uvnitř aspoň přehled historicky daných anebo ideálně možných mínění, jejichž chce býti oposicí a opravou. Což, byť i bylo často vykonáváno libovolně a bez pořádku, vyjadřuje přece oprávněný požadavek, aby při projednávání problému prošla se všechna řešení, o něž se lidé pokusili v historii a o něž se lze pokusiti ideálně (to jest v přítomném okamžiku, tedy stále v historii) tak, že řešení nové zahrnuje v sobě předchozí práci lidského ducha.

Ale tento požadavek jest požadavkem *logickým*, a jako takový jest součástí každé pravé myšlenky a jest od ní neodlučitelným; a nesmí býti směšován s určitou literární formou výkladu, nemá-li se upadnouti do pedanterie, jíž se stali pověstní ve středověku scholastikové a v devatenáctém století dialektikové školy heglovské a která jest velmi příbuzná s pověrčivostí formalistickou, věřící v podivuhodnou moc jistého vnějšího a mechanického výkladu filosofického. Jest třeba rozuměti mu, vůbec, ve smyslu podstatném a ne náhodném, hledíc k duchu a ne k liteře, a pohybovati se při výkladu vlastního myšlení svobodně, podle časů, míst a osob. Tak i já v těchto zběžných čteních, která chtějí podati jakousi orientaci o způsobu projedná-

vání uměleckých problémů, budu se dobře chrániti, abych nevyprávěl (jak jsem učinil jinde) historii estetického myšlení, anebo abych nevykládal dialekticky (jako jsem rovněž učinil jinde) celý proces osvobozování se od mylných pojetí umění nejprostšími počnouc až k nejsložitějším; a odhodím daleko ne od sebe, ale od čtenářů onu část tlumoku, jíž se budou moci zatěžkati později, až uchváceni pohledem na krajinu poznanou s ptačí perspektivy budou se hotovit vykonati zvláštní cesty v té neb oné části její anebo proběhnouti ji znova celou, část po části.

Nuže, vraceje se k otázce, která dala podnět k tomuto nezbytnému prologu (nezbytnému, aby odstranil z mých výkladů každé zdání domýšlivosti a zároveň aby čelil předhůzce jejich neužitečnosti), k otázce po tom, čím jest umění – řeknu hned, způsobem nejprostším, že umění jest *vise anebo intuice.* Umělec vytváří obraz anebo fantom; a ten, kdo vnímá umění, obrací oko k bodu, který mu umělec ukázal, dívá se otvorem, který mu jím byl otevřen a reprodukuje v sobě tento obraz. „Intuice", „vise", „kontemplace", „imaginace", „fantasie", „ztělesnění", „představování" a tak dále, jsou slova, která se vracejí stále jako synonyma při výkladech o umění, a která všecka povznášejí naši mysl k témuž pojmu anebo k téže sféře pojmů: znamení všeobecného souhlasu.

Avšak tato má výpověď: že umění jest intuicí, čerpá zároveň svůj význam a svou sílu ze všeho toho, co implicite popírá a od čehož umění odlišuje. Které negace jsou v ní zahrnuty? – Označím hlavní, anebo aspoň ty, které jsou pro nás v našem dnešním kulturním stadiu nejdůležitější.

Ona popírá především, že umění jest něco *fysického;* na příklad: jisté určité barvy anebo poměry barev, jisté určité formy tělesné, jisté určité tóny anebo poměry tónů, jisté jevy tepelné nebo elektrické, vůbec cokoliv, co bývá označováno jako „fysika". Již v obecném myšlení jest podklad pro tento omyl, činiti z umění něco fysického, a jako děti, které se dotýkají mýdlové bubliny a chtěly by se dotknouti duhy, duch lidský, podivuje se krásným věcem, obrací se spontánně k *vnější přírodě*, aby vypátral jejich příčiny a pokouší se mysliti anebo věří, že si musí představovati určité barvy jako krásné, určité jiné jako ošklivé, jisté formy těles jako krásné a určité jiné jako ošklivé. Avšak i vážně a metodicky tento pokus byl podniknut několikráte v dějinách myšlení: od „kanonů", které umělci a teoretikové řečtí a renaissanční stanovili pro krásu těl, od spekulací o geometrických a početně určitelných vztazích na postavách a tónech, až po výzkumy estetiků století devatenáctého (na př. Fechnerovy) a po „sdělení", která na dnešních kongresích filosofických, psychologických a přírodovědeckých lidé nezkušení podávají o poměrech jevů fysických k umění. A jestliže se kdo ptá, z které příčiny umění nemůže býti faktem fysickým, třeba především odpověděti, že fysické fakty *nemají reality*, zatím co umění, jemuž tak mnozí věnují svůj celý život a jež všecky naplňuje božskou radostí, jest *svrchovaně skutečné*; a tak umění nemůže býti faktem fysickým, to jest něčím neskutečným. To se bezpochyby zdá na první pohled paradoxním, protože nic nejeví se prostému člověku pevnějším a bezpečnějším nad svět fysický; a ostatně, aby

byla překonána podivnost a drsnota této pravdy, aby se na ni myslilo, třeba toliko považiti, že důkaz neskutečnosti světa fysického nejenom byl způsobem nevývratným proveden a připuštěn od všech filosofů (kteří nejsou nejapnými materialisty a nezaplétají se do nejkřiklavějších protikladů materialismu), ale bývá hlásána v nástinech filosofie, vsouvaných do jejich vědy fysiky samými, když tito chápou filosofické zjevy jako produkty principů, unikajících zkušenosti: atomů anebo éteru, anebo jako projev Nepoznatelna; sama Hmota materialistů jest ostatně principem nadhmotným. Tak se představují fakta fysická svou vnitřní logikou a všeobecným souhlasem ne již jako skutečnost, ale jako *konstrukce našeho intelektu pro účely vědecké.* V důsledku toho otázka, zda umění jest faktem fysickým, musí na se bráti racionelně tento odlišný význam: zda to znamená, že umění *lze fysicky konstruovati.* A to jest jistě možné, a děláme to vskutku vždycky, kdykoliv, abstrahujíce od smyslu poesie a vzdávajíce se požitku z ní, pouštíme se na příklad do počítání slov, z nichž báseň jest složena a do dělení na slabiky a písmena, anebo když, abstrahujíce od estetického účinku sochy, měříme a vážíme ji; věc přeužitečná baličům soch, jako první je užitečná typografům, jimž jest „skládati" stránky básně, avšak naprosto neužitečná tomu, kdo o umění rozjímá a je studuje, jemuž neprospívá a není dovoleno, aby abstrahoval od jejího vlastního předmětu. Ani tedy v tomto druhém významu umění není faktem fysickým; to znamená, že chceme-li vniknouti do jeho podstaty a účinku, k ničemu nepomáhá, konstruujeme-li je fysicky.

V definici umění jako intuice zahrnuta jest druhá negace: to jest, že, jestliže umění jest intuicí, a jestliže *intuice* znamená *teorii* v původním smyslu kontemplace, umění nemůže býti aktem užitečnostním; a protože akt užitečnostní cílí vždy k dosažení libosti a tedy k oddálení bolesti, umění, nazírané ve své vlastní podstatě, nemá co činiti s *užitečným*, s *libostí* a s *bolestí*, jako takovými. Bude vskutku, bez přílišného odporu připuštěno, že libost jako libost, jakákoliv libost, není sama o sobě uměleckou: není uměleckou rozkoš z doušku vody, který zahání žízeň, libost z procházky na čerstvém vzduchu, která roztřásá naše údy a uvádí v oběh lehčeji naši krev, dosažení vytouženého místa, jež zjednává uspokojení našemu praktickému životu, a tak dále. Ba i ve vztazích, které se rozvíjejí mezi námi a díly uměleckými, bije do očí rozdíl mezi libostí a uměním, protože zobrazená postava může býti nám drahou a vzbouzeti nejpříjemnější upomínky, a přece obraz může býti ošklivý; anebo naopak obraz může býti krásný a zobrazená postava našemu srdci protivná; a obraz sám, o němž soudíme, že jest krásný, může v nás vzbouzeti vztek a nenávist, protože je dílem našeho nepřítele nebo soupeře, kterému přinese prospěch a propůjčí novou sílu; naše praktické zájmy, s odpovídajícími jim libostmi a bolestmi, mísí se často, směšují se s naším zájmem estetickým, avšak nikdy se na něm *nezakládají*. Nanejvýše, aby byla pevněji podepřena definice umění jako rozkoše, bude tvrzeno, že umění není rozkoší všeobecně, ale že jest *zvláštní* formou rozkoše. Avšak toto omezení není už žádnou obhajobou, nýbrž úplným opuštěním oné tese, neboť připustíme-li,

že umění jest zvláštní formou rozkoše, jeho rozrůzňující rys byl by dán, ne rozkoší, nýbrž tím, co tuto rozkoš rozlišuje od ostatních rozkoší, a na tento rozrůzňující prvek – víc než na rozkoš anebo různé rozkoše – slušelo by obrátiti směr badání. Přesto učení, které definuje umění jako rozkoš, má své zvláštní pojmenování (Estetika hedonistická) a dlouhý a složitý osud v dějinách estetických doktrin: projevilo se již ve světě řecko-římském, převládlo ve století osmnáctém, znovu vzkvetlo v druhé polovici století devatenáctého a těší se ještě velké přízni, a hlavně je rádo přijímáno od estetických začátečníků, kteří jsou především poutáni faktem, že umění vzbouzí rozkoš. Život této doktriny spočíval v tom, že byla střídavě posunována do popředí ta či ona třída rozkoší, anebo několik tříd současně (rozkoš vyšších smyslů, rozkoš ze hry, vědomí vlastní síly, erotismus atd. atd.) anebo že k libému byly přibírány různé prvky, na př. užitečné (když bylo pod ním rozuměno něco různého od libého), ukojování duševních a mravních potřeb, a podobně. A pokrok byl způsoben právě touto její neklidností, jakož i tím, že se nechávaly v jejím klíně klíčiti cizí prvky, do ní uvedené nutností, aby nějak byla sama smířena s uměleckou skutečností. Tím se dosáhlo jejího rozplynutí jako doktriny hedonistické a neuvědomělého podporování doktriny nové, anebo aspoň upozornění na její nutnost. A protože každý omyl má svůj základ v pravdě (a základ fysické doktriny byl spatřován v možnosti „fysické“ konstrukce umění jako kteréhokoliv jiného fakta), hedonistická doktrina má svůj pravdivý základ v tom, že upozorňuje na hedonistický průvod, to jest

na rozkoš; tento jest společný estetické činnosti i každé jiné formě duchovní činnosti, a my ho nezamýšlíme nikterak popírati, bychom i naprosto popírali totožnost umění s rozkoší a bychom je i odlišovali od příjemna, definujíce je jako intuici.

Třetí zápor, který vyplývá z teorie umění jako intuice, jest popření, že by umění bylo *aktem mravním;* to znamená onou formou praktického aktu, která, byť se nutně spojovala s užitečným a s libostí a s bolestí, není bezprostředně užitečnostní a hedonistická a pohybuje se ve vyšší sféře duchovní. Avšak intuice, pokud jest aktem teoretickým, jest v protivě s jakýmkoli druhem činnosti praktické. A vskutku umění, jak bylo odedávna pozorováno, nerodí se pomocí vůle: dobrá vůle, která vytváří čestného muže, nevytváří umělce. A protože se nerodí pomocí vůle, uniká rovněž každému mravnímu rozsuzování, ne že by mu bylo k tomu povoleno výjimečné privilegium, nýbrž prostě proto, že mravní rozsuzování nemá prostředku, jejž by na umění aplikovalo. Umělecký obraz zachytí akt mravně chvályhodný anebo zavržitelný; avšak obraz sám, jakožto obraz, není ani chvályhodný ani mravně zavržitelný. Nejenom není trestního zákoníku, který by mohl odsouditi do vězení anebo k smrti obraz, ale ani žádný mravní soud, formulovaný rozumnou osobou, nemůže z něho učiniti svůj předmět; týmž právem bylo by lze prohlásiti za nemravnou Danteovu Francescu anebo za mravnou Shakespearovu Cordelii (které mají pouhý úkol umělecký a jsou jako hudební noty v duši Danteově a Shakespearově), jako nazvati mravným čtverec anebo nemravným trojúhelník. Jinak

moralistní teorie umělecká jest také zastoupena v dějinách estetických nauk a není mrtva úplně ani dnes, ačkoliv jest ve veřejném mínění zdiskreditována; zdiskreditována nejen pro svou vnitřní cenu, ale rovněž poněkud pro mravní cenu některých dnešních směrů, které činí snadným, dík psychologické nudě, ono odmítnutí, jež by musilo býti učiněno—a my si také zde tak vedeme — toliko z důvodů logických. A z mravní doktriny jest odvozován cíl, určovaný umění, aby vedlo k dobru, uvádělo v ošklivost zlo, opravovalo a zušlechťovalo mravy; a požadavek, kladený na umělce, aby přispívali svým dílem k výchově lidu, k zesílení národního anebo válečného ducha, k šíření ideálů života prostého a pracovitého; a tak dále. Vesměs věci, kterých umění nemůže prováděti, jako je nemůže prováděti geometrie, která rovněž pro tuto svou neschopnost neztrácí zcela nic ze své vážnosti; i není, proč by ji tedy mělo ztráceti umění. A že je nemůže prováděti, nahlíželi i moralističtí estetikové; a proto se s uměním velmi rádi smiřovali, dovolujíce, aby podporovalo dokonce rozkoše, které by sice nebyly mravné, jen když by nebyly otevřeně nečestné, a doporučujíce jim užívati za dobrým účelem panství, které ono dík svému hedonistickému vlivu mělo nad dušemi, a oslazovati pilulku, mazati medem okraje sklenice obsahující hořký lék, a zkrátka dělati záletnici (protože se mu nedařilo odložiti starý a přirozený zvyk), avšak k službě svaté církve anebo morálky. A jindy myslili ho užíti jako nástroje didaktického, protože nejenom ctnost, ale i věda jest věc těžká, a umění mohlo zbavovati této tíže a činiti lahodným a lákavým vstup do paláce vědy, ba vésti tudy lidi jako zahradou

Armidinou: lehce a rozkošnicky, aniž pozorovali svrchovaný požitek, který si opatřovali, a krisi obnovy, kterou si připravovali. Mluvíce dnes o těchto teoriích nemůžeme se zdržeti smíchu; avšak nesmíme zapomínati, že byly věcí vážnou a odpovídaly vážně snaze porozuměti podstatě umění a vyvýšiti jeho pojem, a že měly přívržence, kteří se jmenovali (abychom se omezili na literaturu školskou) Dante a Tasso, Parini a Alfieri, Manzoni a Mazzini. A také moralistní teorie umění byla a jest a bude vždycky blahodárná pro samy své protiklady; a bylo, jest a bude ovšem bezvýslednou námahou rozloučiti umění od pouhé rozkoše, s níž bývá zhusta směšováno a vykázati mu důstojnější místo; a také ona má svou pravdivou stránku potud, že i když umění stojí mimo mravnost, přece umělec jako člověk nalézá se pod vládou mravnosti, protože se nemůže vyhnouti lidským povinnostem, a umění samo – umění, které není a nebude nikdy morálkou – musí považovati za misi a musí je vykonávati jako kněžský úřad.

Dále (a to je poslední a snad nejdůležitější ze všeobecných negací, jichž mi sluší vážně vzpomenouti) definováním umění jako intuice popírá se, že by intuice měla charakter *pojmového poznání.* Pojmové poznání, ve své čisté formě, která jest formou filosofickou, jest vždycky realistické, směřující k stanovení reality proti irrealitě, jakož i k snižování irreality tím, že jest zahrnována v realitě jako moment, podřízený realitě samé. Naproti tomu intuice znamená právě nerozeznávání skutečnosti a neskutečnosti, obraz v jeho hodnotě pouhého obrazu, pouhou idealitu obrazu; a stavíme-li do protivy poznání intuitivné

anebo smyslové s poznáním pojmovým anebo duchovým, estetiku s poetikou, směřujeme k uplatnění autonomie této jednodušší a základnější formy poznání, která byla srovnána se snem (se snem a ne se spánkem) života teoretického, vzhledem k němuž filosofie byla by bděním. A vskutku, kdokoliv se před uměleckým dílem táže, zda to, co umělec vyjádřil, je metafysicky a historicky pravdivé anebo falešné, nadhazuje otázku nesmyslnou a upadá do podobného omylu, jako ten, kdo chce stavěti před moralitní soud vzdušné obrazy fantasie. Nesmyslnou, protože rozlišování pravdivého a falešného týká se vždy tvrzení skutečnosti, to jest soudu, avšak nemůže padati v úvahu při obraze anebo pouhém subjektu, který není subjektem soudu, protože mu schází výpověď anebo predikát. Marno jest namítati, že individualita obrazu neobstojí bez odkazu k všeobecnu, jehož tento obraz jest individualisací; neboť zde se již nepopírá, že všeobecno, jako duch boží, je všude a všecko oživuje, avšak popírá se, že v intuici jako intuici všeobecno jest logicky vyloženo a myšleno. A rovněž marno jest odvolávati se na princip jednoty ducha, která přísným rozlišováním mezi fantasií a myšlením není rušena, nýbrž naopak posilována, protože jedině z rozlišení rodí se oposice a z oposice konkretní jednota.

Idealita (jak také byl nazván tento rys, který odlišuje intuici od pojmu, umění od filosofie a historie, od tvrzení všeobecna a od vnímání a vypravování o tom, co se stalo) jest nejvlastnější silou umění: jakmile se z této ideality vyvine reflexe a soud, umění se rozkládá a zmírá: zmírá

v umělci, který z umělce se stává kritikem sebe sama; zmírá v divákovi anebo v posluchači, který z uchváceného kontemplátora se mění v přemýšlivého pozorovatele života.

Avšak rozlišování umění od filosofie (pojímané v její plné šíři, jež obsahá všecko myšlení skutečna) nese s sebou jiná rozlišení a z nich na prvním místě rozlišení umění od *mytu*. Neboť mytus tomu, kdo v něj věří, jeví se jako zjevení a poznání skutečnosti proti neskutečnosti, schopné zapuditi od sebe různé víry jako ilusorní a falešné. Uměním mytus může se státi jedině pro toho, kdo v něj už nevěří a užívá mytologie jako metafory, přísného světa bohů jako krásného světa, boha jako obrazu vznešenosti. Jsa tedy chápán ve své původní skutečnosti, v duši člověka věřícího a ne již nevěřícího, mytus jest náboženství a ne pouhý výtvor fantasie; a náboženství jest filosofií, filosofií v rudimentárním stadiu, filosofií více méně dokonalou, avšak přece filosofií, jako filosofie zase jest náboženstvím, náboženstvím více méně očištěným a vypracovaným, náboženstvím, jsoucím v trvalém procesu vypracovávání a zčišťování, avšak přesto náboženstvím anebo myšlením Absolutna a Věčna. Umění, aby bylo mytem a náboženstvím, schází právě myšlení, jakož i víra, která z myšlení vzniká; umělec nestojí vůči svému obrazu ani v póze věřícího ani nevěřícího; ale v póze tvůrce. Z různých příčin pojem umění jako intuice vylučuje rovněž pojetí umění jako produkce *tříd a typů, druhů a rodů*, anebo také (jak to veliký matematik a filosof řekl o hudbě) jako neuvědomělého provádění *aritmetiky*; to jest, tento pojem rozlišuje umění od věd positivních a matematických, v nichž obou forma kon-

ceptualní, byť i prostá charakteru realistického, vystupuje jako pouhá všeobecná představa anebo jako pouhá abstrakce. Avšak tato idealita, kterou věda přírodní anebo matematická by se zdála na sebe bráti vůči světu filosofie, náboženství a historie, a která by se zdála sbližovati je s uměním (a v důsledku jíž tak rádi vědci a matematikové se chlubí, za našich dnů, že jsou vytvařiteli světů, *fictiones*, podobných až do toho slova, které je vyznačuje, myšlenkám anebo výtvorům básníků), této ideality jest docilováno vzdáváním se konkretního myšlení, generalisacemi a abstrakcemi, které jsou svobodnými určeními, volními rozhodnutími, akty praktickými a jako akty praktické, cizí a nepřátelské světu uměleckému. Tak se stává, že umění projevuje mnohem více odporu vůči vědám positivním a matematickým než vůči filosofii, náboženství a historii, neboť tyto se představují jako příslušníci téhož světa teorie anebo poznání, kdežto ony umění urážejí s celou krutostí praxe, vystupující proti kontemplaci. Poesie a klasifikace a ještě hůře: poesie a matematika jeví se tak málo v souhlase jako oheň a voda: *l'esprit mathématique* a *l'esprit scientifique* jsou nejúhlavnějšími nepřáteli *l'esprit poétique*; doby, v nichž převládají vědy přírodní a matematické (na př. intelektualismus století osmnáctého) jsou pro poesii nejneplodnější.

Tento požadavek alogického charakteru umění jest, jak jsem řekl, nejnesnadnější a nejdůležitější z negací, zahrnutých ve formuli umění — intuice; proto teorie, které se pokoušejí vykládati umění jako filosofii, jako náboženství, jako historii anebo jako vědu a, v menší míře, jako mate-

matiku, vyplňují vskutku větší část dějin vědy estetické a zdobí se jmény největších filosofů. Ve filosofii století devatenáctého příklady ztotožnění anebo směšování umění s náboženstvím a s filosofií byly podány od Schellinga a od Hegla; změtení umění s vědami přírodními od Taina; změtení s pozorováním historickým a dokumentárním od teorií francouzských veristů; změtení s matematikou od formalismu herbartovců. Avšak bylo by marné, hledati u všech těchto jakož i u jiných autorů, jichž by bylo možno vzpomenouti, čisté příklady těchto omylů, protože omyl není nikdy čistý, neboť kdyby takovým mohl býti, byl by pravdou. A proto také nauky, které pro krátkost nazvu „konceptualistickými" teoriemi umění, obsahují v sobě prvky rozlučující, tím četnější a účinnější, čím energictější byl duch filosofa, který je hlásal; a proto v žádné nauce nejsou tak četné a účinné jako u Schellinga a u Hegla, kteří měli tak živé vědomí produkce umělecké, že svými pozorováními a svými vývody dali podnět k teorii, jež byla pravou protivou teorie, obsažené v duchu jejich systémů. Ostatně právě teorie konceptualistické, nejenom, pokud uznávají *teoretický* charakter umění, předčí jiné teorie, dříve zkoumané, ale podávají také svůj příspěvek k správnému učení tím, že žádají určení vztahů mezi fantasií a logikou, mezi uměním a myšlením (kteréžto vztahy, právě že vyjadřují rozdíly, ukazují i na jednotu).

A zde lze již viděti, jak svrchovaně prostá formule: „Umění jest intuice" – kterou přeloženu do jiných synonymních úsloví (na př. že „umění jest výplodem fantasie"), je slyšeti z úst všech těch, kdož denně rozmlouvají

o umění a která se pod staršími názvy (imitace, smyšlenka, bajka atd.) nalézá v tak četných starých knihách – jak se tato formule, uváděná nyní v kontextu filosofického rozhovoru, plní obsahem historickým, kritickým a polemickým, z jehož bohatství mohla býti dána sotva nějaká ukázka. Ani nebude už udivovati, že její filosofické zdolání stálo mimořádně velikou námahu, protože toto zdolání jest jako položení nohy na vršek, o nějž v bitvě dlouho bylo bojováno, a proto že má úplně jinou cenu než mrštný skok, jímž jest tento vršek slézán v době míru od bezstarostného chodce: není pouhým oddechem na procházce, ale výsledkem a symbolem vítězství vojska. Dějepisec estetiky sleduje etapy únavného postupování, při němž (a toť další kouzelnictví myšlenky) vítěz, místo aby pozbýval sil ranami, které protivník mu dává, nabývá z těchto ran nových sil, a na vytoužené vršině daří se mu zvrátiti protivníka a přece ve spolku s ním. Nemohu zde připomenouti leč mimochodem důležitost, kterou má aristotelský pojem *mimese* (vzniklý z oposice proti platónskému odsudku poesie) a pokus, který podnikl týž filosof, aby rozlišil *poesii od historie:* pojem ne dostatečně vyvozený, a snad ani ne v jeho mysli úplně uzrálý, a proto dlouho nechápaný, který však měl býti po mnoha stoletích, v dobách moderních, východištěm estetického myšlení. Mimochodem připomenu také stále rostoucí vědomí rozdílu mezi *logikou a fantasií*, mezi *soudem a vkusem*, mezi *intelektem a geniem*, které se stalo živým během století sedmnáctého, jakož i skvělou formu, kterou kontrast *poesie a metafysiky* vzal na se ve Vicově *Scienza nuova;* dále scholastic-

kou konstrukci *Estetiky*, rozrůzněné od *Logiky*, jakožto *gnoseologia inferior a scientia cognititionis sensitivae*, jež jest dílem Baumgartena, který jinak zůstal vězeti v konceptualistickém pojetí umění a který svým dílem nezůstal práv úmyslu, jejž byl pojal: kritiku Baumgartena a všech leibnitzovců a wolfianů, podniknutou od Kanta, kritiku, která ujasnila, že intuice je intuicí a ne už „změteným pojmem"; – romantismus, který se svou uměleckou kritikou a svým pojetím dějin, lépe snad než svými systémy, odvodil novou ideu umění, ohlášenou Vicem; – a konečně kritiku, založenou v Italii Francescem de Sanctis, který proti všemu utilitarismu, moralismu a konceptualismu uplatnil umění (abychom užili významu od něho raženého) jako čistou formu, to jest jako čistou intuici.

Jenže u nohou pravdy „na způsob výhonku" – praví tercina otce Danta – rodí sa pochyba, která potom pudí i intelekt člověka „od výšiny k výšině". Učení o umění jako intuici, jako fantasii, jako formě, dává nyní vznik dalšímu (neřekl jsem však „poslednímu") problému, který nespočívá na protikladu a rozlišení umění vůči fysice, hedonistice, etice a logice, ale který jest obsažen v samotném poli obrazů; bude-li pochybováno o postačitelnosti obrazu k určení charakteru umění, ve skutečnosti bude běžeti o to, jak rozeznati pravý obraz od nepravého, a touto cestou jest obohacován pojem obrazu i umění. Jakou úlohu (tážeme se) může míti v duchu člověkově svět pouhých obrazů, bez hodnoty filosofické, historické, náboženské nebo vědecké, dokonce bez hodnoty mravní anebo hedonistické? Co

jest zbytečnějšího pro život nad snění s otevřenýma očima, pro život, který vyžaduje nejenom očí, ale mysli otevřené jakož i bystrého ducha? Pouhé obrazy! Avšak pastva na pouhých obrazech mívá pojmenování málo čestné, a nazývá se „fantasirováním" a bývá k tomu obyčejně přikládáno epiteton „líné"; a jest něčím vrtkavým, nestálým a nechutným. Bude takovým umění? Jistě, my se bavíme mnohdy čtením nějakého dobrodružného románového škváru, kde obrazy se honí způsobem nejrozmanitějším a nejneočekávanějším, avšak bavíme se jím v okamžicích únavy, kdy jsme nuceni zabíjeti čas, avšak zachováváme si i jasné vědomí, že toto zboží není uměním. V takových případech běží o kratochvíli a o hru; avšak kdyby umění bylo hrou nebo kratochvílí, spadalo by zpět do širokých ramenou nauk hedonistických, hotových vždy k jeho přijetí. A bývá to potřeba užitečnostní a hedonistická, která nás mnohdy pudí, abychom povolovali luk své mysli i své vůle, a abychom se nedbale natáhli, zatím co necháváme defilovati ve své paměti obrazy anebo že je bizarně kombinujeme za pomoci obrazotvornosti v jakémsi polospánku, z něhož se, sotva nastal klid, burcujeme; burcujeme se mnohdy právě, abychom se obrátili k uměleckému dílu, které není produkováno od toho, kdo líně odpočívá.

Podle toho buďto umění není čistou intuicí a požadavky kladené od nauk, které, jak se domníváme, jsme shora vyvrátili, zůstávají neuspokojeny, a proto samotné vyvrácení oněch nauk je uváděno ve zmatek pochybami — anebo intuice nemůže spočívati v jednoduchém představování.

Abychom tento problém zúžili a usnadnili, bude dobře vyloučiti z něho onu část, na niž jest lehko odpověděti a kterou jsem nechtěl přehlédnouti právě proto, že s ním zpravidla bývá směšována a splétána. V pravdě intuice jest produkcí obrazu, a ne produkcí nesouvislého houfu obrazů, jehož se dosahuje tím, že staré obrazy jsou vyvolávány, že se jeden za druhým nechá libovolně následovati, nebo že se stejně libovolně kombinují, takže se spojuje s lidskou hlavou koňská šíje na způsob dětské hry. Aby vyjádřila tento rozdíl mezi intuicí a fantasirováním, stará poetika užívala především pojmu *jednoty*, žádajíc, aby, ať už běží o jakékoliv dílo umělecké, bylo *simplex et unum*, anebo příbuzného pojmu *jednoty v rozmanitosti*, chtějíc říci, že různé obrazy musí nalézati svůj střed a rozplývati se v obraze komplexním; a estetika devatenáctého století razila k témuž účelu ne u málo filosofů se vyskytující rozdíl mezi *fantasií* (která by byla zvláštní schopností uměleckou) a *imaginací* (která by byla schopností mimouměleckou.) Hromadění obrazů, volba jejich, dělení jejich a kombinování jejich předpokládá v duchu produkci a majetnictví jednotlivých obrazů; a fantasie jest tvůrčí, kdežto imaginace je cizopasná, schopná vytvářeti vnější kombinace, nikoliv však organismus a život. Hlubší problém, který se zdvihá pod poněkud povrchní formulí, pomocí níž jsem jej zprvu nadhodil, jest tedy: jaká úloha přísluší pouhému obrazu v životě ducha, anebo, (což znamená v podstatě totéž) jak vzniká čistý obraz? Každé geniální dílo umělecké vyvolává dlouhý zástup napodobitelů, kteří právě jen opakují, kouskují, kombinují, přehánějí mechanicky ono umělecké

dílo a tak představují část imaginace vzhledem k fantasii a v protivě k ní. Avšak jaké jest oprávnění aneb jaká jest genese geniálního díla, které potom (znamení slávy!) jest vystaveno tak svému mučednictví? K vyjasnění tohoto bodu třeba ještě více prohloubiti podstatu fantasie a čisté intuice.

Nejlepším způsobem přípravy na toto prohloubení jest vzpomenouti a kritisovati teorie, v nichž (aniž se upadlo do realismu a konceptualismu) hledáno bylo rozlišení umělecké intuice od pouhé nesouvislé imaginace, a stanoveno, v čem spočívá princip jednoty jakož i oprávnění tvůrčího charakteru fantasie. Umělecký obraz (tak bylo řečeno) jest uměleckým obrazem, jestliže spojuje se smyslovým rozumové a představuje *ideu*. Nuže slova: „rozumové“ a „idea“ nemohou značiti nic jiného nežli pojem (a nemají také jiného významu u přívrženců tohoto učení), a byl by to toliko pojem konkretní, neboli idea, který jest vlastní vysoké spekulaci filosofické a různý od pojmu abstraktního a od představivého pojmu věd. Avšak v každém případě, pojem nebo idea spojuje rozumové se smyslovým vždycky, a nejenom v umění, neboť nový pojem pojmu, vybudovaný Kantem a imanentní (abych tak řekl) celému modernímu myšlení, překlíná propast mezi světem smyslovým a světem rozumovým, chápaje pojem jako soud, a soud jako syntesu a priori, a syntesu a priori jako slovo, které bylo učiněno tělem, jako historii. A tak ona definice umění vede opět, proti svému úmyslu, fantasii k logice a umění k filosofii; a ukazuje se účinnou nanejvýše vůči abstraktnímu pojetí vědy, ne však vůči problému umění.

(Kantova *Kritika soudu* estetického a teleologického měla právě tuto historickou úlohu, opraviti to, co abstraktního zůstalo ještě v *Kritice čistého rozumu.*) Požadovati smyslový element pro pojem, mimo ten, který již v sobě obsahuje, jakožto pojem konkretní, a mimo slova, v nichž je vyjadřován, bylo by zcela nadbytečné. Trvá-li se na tomto požadavku, vychází se z pojetí umění jako filosofie a historie, avšak toliko, aby se přešlo k pojetí umění jako *alegorie.* A nepřeklenutelné nesnáze alegorie jsou dobře známy, stejně jako je znám a všeobecně pociťován studený a protiumělecký charakter její. Alegorie jest vnější jednota anebo konvenční a libovolné sblížení dvou duchových faktů, pojmu anebo myšlenky a obrazu, při čemž se předpokládá, že *tento* obraz musí představovati *onen* pojem. Takto není však nejenom vysvětlován jednotný charakter uměleckého obrazu, ale stanoví se spíše úmyslně dualita, neboť v tomto sblížení myšlenka zůstává myšlenkou a obraz obrazem, bez vzájemného vztahu; takže, pozorujíce obraz, zapomínáme bez jakékoliv škody, ba s výhodou, na pojem, a myslíce pojem rozkládáme, rovněž s výhodou, přebytečný a tísnivý obraz. Alegorie nacházela mnoho přízně ve středověku, v oné směsi germanismu a romantiky, barbarství a kultury, mocné fantasie a bystré úvahy: byla však teoretickým předsudkem a ne efektivní skutečností samotného středověkého umění, jež tam, kde jest uměním, alegorismus od sebe odmítá anebo v sobě rozpouští. A tato potřeba překonati alegoristický dualismus vede, vskutku, k tomu, aby učení o intuici chápané jako alegorie ideje, bylo přeměněno v učení o intuici jakožto

symbolu; neboť v symbolu idea neexistuje už sama, jsouc myslitelná odloučeně od představy, jež ideu symbolisuje, aniž tato existuje sama o sobě, jsouc představitelná živým způsobem bez symbolisované ideje. Idea mizí celá v představě, jako (jak to říkal estetik Vischer, na nějž dopadá hana srovnání tak prosaického ve věci tak poetické a tak metafysické) kousíček cukru rozpuštěného ve sklenici vody, který sice existuje a působí v každé molekule vody, avšak přestává už býti kouskem cukru. A tak idea, která zmizela, idea, která se stala cele představou, idea, které už nelze lapiti jako ideu (leč že ji vyjmeme jako cukr z cukrové vody), není již ideou, je pouze znamením ještě nenalezeného jednotného principu uměleckého obrazu. Jistě, umění je symbolem, cele symbolem, to jest něco cele významného; avšak čeho symbolem jest? Čeho? Co znamená? Intuice jest jen pak opravdu uměleckou, opravdovou intuicí a ne chaotickým houfem obrazů, kdy má životný princip, který ji oživuje, tvoře s ní jediný celek; avšak který jest tento princip?

Odpověď na tuto otázku, tak lze říci, přichází zvenčí jako důsledek rozboru toho, co jest největším protikladem, existovavším kdy na poli umění (a který se neobjevuje toliko v období, jež po něm dostalo jméno a v němž převládal): protiklad mezi *romantismem a klasicismem.* Definujeme-li jej všeobecně, jak se zde sluší učiniti, a necháme-li stranou menší a náhodnější určení, romantismus žádá od umění, především, spontánní a prudký výlev citů, lásek a nenávistí, úzkostí a plesání, zoufání i povznášení; a spokojuje se rád a má zalíbení v obrazech mlhavých

a neurčitých, ve slohu rozkouskovaném a narážkovém, v nejasných nápovědech, výrazech přibližných, v silných a zmatených skizzách. Naproti tomu klasicismus miluje duši klidnou, kresbu rozvážnou, postavy charakteristické a přesné v konturách, odváženost, rovnováhu, jasnost; a usiluje rozhodně o *zobrazení* jako romantismus o *cit.* A kdokoli se postaví na jedno neb druhé stanovisko, nalézá hojnost důvodů, jimiž by hájil stanoviska svého a vyvracel hledisko protivné; neboť (říkají romantikové) k čemu zpomáhá umění, bohaté jasnými obrazy, když toto umění nemluví k srdci? a jestliže mluví k srdci, co na tom, když obrazy nejsou jasné? – A druzí říkají: – K čemu zpomáhá hrabání se v afektech, jestliže duch si neodpočine nad krásným obrazem? A jestliže obraz je krásný, jestliže vkus jest jím uspokojován, co záleží na tom, že se tu nedostává oněch otřesů, které všecky je možno si opatřiti vně umění a jichž život nám poskytuje mnohdy větší měrou, nežli by bylo žádoucno? – Jenže, když se začne objevovati únava z neplodného hájení jednoho nebo druhého částečného hlediska; když nadto od obyčejných děl uměleckých, které jsou produkty školy romantické a školy klasické, od děl rozrytých vášní jakož i od děl studeně důstojných obrátíme zrak k dílům, ne učňů, nýbrž mistrů, ne prostředních, nýbrž nejvyšších; vidíme, jak protiklad plně mizí a nejsme už s to, abychom přijali za svou tu či onu školní formuli: velcí umělci, velká díla, anebo veliké vrcholy oněch děl, nemohou se nazývati ani romantickými ani klasickými, ani vášnivými ani zobrazujícími, protože jsou i klasickými i romantickými, i city i představami: jsou

mocným citem, který se stal cele nejjasnějším zobrazením. Taková jsou hlavně díla umění hellenského, taková jsou díla umění a poesie italské: středověká zásvětnost se upevňuje v bronzu terciny dantovské; melancholie a sladká fantastičnost v mihotání sonetů a kanzon Petrarcových; moudrá zkušenost životní a šprým z bláhové minulosti v průhledné oktávě Ariostově; hrdinství i myšlenka na smrt v dokonalých nerýmovaných jambech Foscolových; nekonečné marnosti všeho v odměřených a trpkých zpěvech Giacoma Leopardiho. Ba (budiž řečeno mimochodem a aniž to bylo kladeno na roveň s příklady právě uvedenými) rozkošnická rafinovanost a zvířecká smyslnost dnešní a mezinárodní dekadence nalezly snad svůj nejlepší výraz v prosách i ve verších Itala D'Annunzia. To byly vesměs duše hluboce vášnivé (všecky, i veselý Lodovico Ariosto, tak zamilovaný, tak něžný a potlačující často dojetí ve smíchu); a jejich umělecká díla jsou věčným květem, který vyrostl nad jejich vášněmi.

Tyto zkušenosti a tyto kritické soudy mohou býti krátce shrnuty teoreticky do formule: že to, co intuici dodává souvislosti a jednoty, jest cit: intuice jest opravdu intuicí, že znázorňuje cit, a ona může vzniknouti jedině z něho a nad ním. Ne idea, nýbrž cit jest to, co propůjčuje umění vzdušnou lehkost symbolu: citové napětí, uzavřené do kruhu představy, hle toť umění; a citové napětí existuje v něm toliko za pomoci představy a představa toliko za pomoci citového napětí. Epika a lyrika, anebo drama a lyrika, jsou školácká dělení nedělitelného; umění jest vždy lyrikou anebo, chceš-li, epikou a dramatikou citu. To, čemu se

obdivujeme na pravých dílech uměleckých, jest dokonalá forma fantasijní, jakou na se bere stav duše; a my to nazýváme životem, jednotou, kompaktností, plností uměleckého díla. To, co se nám na falešných nebo nedokonalých dílech uměleckých nelíbí, toť nesjednocený protiklad několika různých stavů duše, jejich rozvětvenost, nebo jejich smíšenina nebo jejich potácivý sled, nabývající zdánlivé jednoty z libovůle autora, který k tomu účelu užívá schematu nebo abstraktní ideje anebo mimoestetického vzrušení citů. Řady obrazů, které jednotlivě zdají se býti bohatými, samozřejmě zanechávají nás pak zklamané anebo nedůvěřivé, protože je nevidíme roditi se ze stavu duše, z „barevné skizzy“ (jak to říkávají malíři), z motivu, a že za sebou následují a že se kupí bez oné správné intonace, bez onoho přízvuku, který vychází ze srdce. A čím je postava obrazu odstřihnutá od pozadí obrazu a přenesená na jiné pozadí? Čím jest osoba dramatu nebo románu, mimo svůj vztah ke všem ostatním osobám a k hlavnímu ději? A jakou hodnotu má tento hlavní děj, není-li dějem ducha autorova? Poučné jsou, po této stránce, věčné hádky o dramatickou jednotu, která z vnějších určení času a místa s počátku byla přenesena na jednotu „děje“, a tato nakonec na jednotu „zájmů“; a zájem byl by zase musil zmizeti v zájmu o ducha básníkova, o ideál, který jej oživuje.

A poučné jsou také, jak bylo viděti, záporné výsledky staletého sporu mezi klasicisty a romantiky, jímž bylo popřeno právě tak umění, které se pokouší pomocí abstraktního citu, pomocí praktické prudkosti citu, pomocí citu, neproměněného v kontemplaci, s sebou strhnouti duše a

zalhati jim nedostatek obrazu, stejně jako umění, které pomocí prvotní jasnosti, pomocí zdánlivě bezvadné kresby, pomocí zdánlivě přesně raženého slova, hledí zalhati nedostatek estetického důvodu, který by ospravedlnil jeho součásti, jakož i nedostatek inspiratorského citu. Slavný výrok, za nějž vděčíme anglickému kritiku, a výrok, který od té doby stal se žurnalistickou formulkou, praví, že „všecka umění tíhnou k podstatě hudby"; a bylo by třeba říci přesněji, že všechna umění jsou hudbou, má-li takto býti zdůrazněn citový původ uměleckých obrazů, při čemž byly vyloučeny obrazy mechanicky konstruované a realisticky nemotorné. A jiný neméně slavný výrok, za nějž vděčíme švýcarskému polofilosofu a jemuž připadl týž dobrý nebo špatný osud, že se stal všedním, činí objev, že „každá krajina jest stavem duše": což je nepochybné, ne proto, že krajina je krajinou, ale že krajina jest uměním.

Umělecká intuice je tedy vždycky intuicí *lyrickou:* a toto poslední slovo nemá platnost adjektiva anebo bližšího určení prvního slova, ale platnost synonyma, jiného ze synonym, které může býti připojeno k oněm několika, jež jsem již připomněl a jež všecky označují intuici. A jestliže se někdy doporučuje, aby synonymum bylo přioděno gramatickou formou adjektiva, děje se to jen proto, aby byl zdůrazněn rozdíl mezi intuicí – obrazem čili souhrnem obrazů (neboť to, co je nazýváno obrazem, vždycky jest souhrnem obrazů, ježto neexistují obrazy – atomy, stejně jako neexistují myšlenky – atomy) mezi intuicí skutečnou, která vytváří organismus a která jako organismus má svůj životný

princip, jímž jest organismus sám, a intuicí falešnou, která jest nakupením obrazů, vzniklým buď ze žertu nebo z výpočtu anebo z jiného účelu praktického, a jehož spojení, jsouc povahy praktické, objevuje se, nazíráno s hlediska estetického, ne již organickým, nýbrž mechanickým. Avšak nehledíc k této zvláštní vysvětlovací a polemické úloze slovo „lyrika“ bylo by nadbytečným; a umění zůstává dokonale definováno, je-li definováno prostě jako *intuice*.

II

PŘEDSUDKY VŮČI UMĚNÍ

Zhruba naznačený rozlišovací proces mezi uměním a vším tím, s čím umění bylo a bývá směšováno, vyžaduje bezpochyby nemalého úsilí duševního; avšak tato námaha dosahuje přece nakonec své odplaty, a to svobodou, jíž se tímto úsilím nabývá, svobodou vůči tolika falešným rozlišením, která zaplavují pole estetiky. Tato rozlišení, byť i s počátku vypadala velmi svůdně pro samu svou snadnost a klamnou samozřejmost, zabraňují ve skutečnosti každému, aby si udělal hluboký názor o tom, čím opravdu umění jest. A ačkoliv neschází těch, kdož se rádi oddávají tomuto neporozumění, jen aby mohli setrvávati ve snadném opakování tradičních a obecných rozlišení, jest nám užitečno naproti tomu odhoditi je všechny, jako překážky stojící v cestě oné nové práci, ke které nová teoretická orientace nás zve a do níž nás uvádí, a radovati se z mnohem větší snadnosti, která prýští z pocitu obohacení. Neboť bohatství nespočívá toliko v majetnictví mnohých věcí, ale i ve zbavování se všeho toho, co jest hospodářským *pasivem.*

Nuž počněme nejpověstnějším z těchto hospodářských pasiv v oboru estetického badání: s rozlišením *obsahu a formy*, které v devatenáctém století dalo podnět k slavnému rozdělení škol estetických, to jest na školy estetiky obsahové (Gehaltsaesthetik) a estetiky formové (Formaesthetik). Problémy, z nichž povstaly tyto nepřátelské školy,

byly, všeobecně mluveno, následující: Spočívá umění toliko v obsahu, či pouze ve formě, či ve formě a v obsahu zároveň? A jaký jest charakter obsahu, jaký charakter estetické formy? A jedni odpovídali, že umění jest celé v obsahu, pod nímž bylo postupně míněno to, co se líbí, nebo to, co jest mravné, anebo to, co povznáší člověka k nebi metafysiky a náboženství, anebo to, co jest historicky přesné, anebo konečně to, co jest přirozené a fysicky krásné. A druzí naproti tomu namítali, že obsah je lhostejný, že jest pouhým bidlem anebo podporou, na níž jsou zavěšovány krásné formy, jež jedině vpravdě oblažují ducha estetického: jednota, harmonie, symetrie a podobně. A s jedné i s druhé strany se usilovalo o to, aby prvek, který byl zprvu z povahy umění vyloučen, byl sem přitažen jako něco druhotného; a estetikové obsahoví připouštěli, že obsahu (který jest, podle nich, konstituivním prvkem krásy) pomáhá, je-li rovněž ozdobován krásnými formami, a je-li představován jako jednota, symetrie, harmonie a tak dále; a formalisté zase, že ne-li umění, tož účinek umění roste s hodnotou obsahu, protože nejde už v tomto případě o hodnotu jedinou, nýbrž o úhrn dvou hodnot. Tyto nauky, které nabyly svého největšího školského rozšíření v Německu, u hegeliánů a herbartovců, nacházejí se ostatně téměř všude v dějinách estetiky antické, středověké, moderní i nejmodernější; a rovněž, což jest důležitější, v obecném mínění, neboť nic není běžnějšího nežli tvrzení, že to, či ono drama jest krásné „formou“, avšak pochybené „v obsahu“; že báseň jest nádherná „v rozvrhu“, avšak „provedená v ošklivých verších“; že malíř by byl větším, kdyby nemrhal svou

sílu kreslíře a koloristy v „látkách nepatrných a nedůstojných“, a volil místo toho látky jiné, důležité historicky, vlastenecky nebo sociologicky. Jest možno říci, že jemný vkus i pravý kritický smysl umělecký jsou nuceny brániti se na každém kroku proti zkrouceným soudům, které se rodí z těchto nauk, v nichž filosofové se stávají lidem, a lid takměř se cítí filosofem, protože vidí, že jest ve shodě s těmito filosofy-lidem. Původ jich není pro nás tajemstvím, neboť již z krátkého nástinu, který o nich byl podán, vyplývá jasně, že vznikají na kmeni hedonistických, moralistických, konceptualických a fysických pojetí umění, kterážto pojetí nechápajíce, co působí, že umění jest uměním, jsou potom nuceny dohánětí nějak umění, jež jim uniklo, a uváděti je opět pod formu prvku vedlejšího a náhodného; a tak estetikové obsahoví je pojímají jako abstraktní prvek formální a formalisté jako abstraktní element obsahový. To, co nás zajímá na těchto estetikách, toť právě tato dialektika, pomocí které estetikové obsahoví se stávají proti své vůli formalisty, a formalisté estetiky obsahovými, a jedni nastupují na místo druhých, ale aby zůstávali neklidnými i aby se obraceli právě k tomu, co vzbouzí tentýž neklid. „Krásné formy“ herbartovců neliší se v ničem od „krásných obsahů“ hegeliánů, protože jedny i druhé nejsou *ničím*. A ještě více nás zajímá pozorovati úsilí, osvoboditi se z vězení, i rány, jimiž oslabují dveře anebo zdi, a skuliny, které vskutku některým z těchto myslitelů se daří prorážeti — úsilí nemotorné a neplodné stejně jako úsilí estetiků obsahových (vidí se to na příklad na Hartmannově *Philosophie des Schönen*), kteří navlékajíce oko

k oku a skládajíce tak síť ze svých krásných „obsahů“ (krásného, vzneseného, komického, tragického, humoristického, patetického, idylického, sentimentálního atd.) hleděli do něho zachytiti každou formu skutečnosti, i tu, kterou nazvali „ošklivou“; a nepozorovali, že jejich obsah estetický, způsobilý, aby pomalu padal v jedno s celou skutečností, nemá už žádného rysu, který by jej odlišoval od jiných obsahů, protože není jiného obsahu mimo zkušenost, to znamená: jejich základní teorie byla takto ze základu popřena. Tautologiemi byly názory jiných formalistních estetiků obsahu, kteří sice podržovali pojem estetického obsahu, avšak definovali jej jako „to, co zajímá člověka“, a připouštěli, že zájem se mění spolu s člověkem v různých situacích historických, to jest spolu s individuem; a to byl jen jiný způsob negování základního tvrzení, neboť jest zcela jasno, že umělec by neprodukoval umění, kdyby se nezajímal o něco, co jest dáno anebo co tvoří problém jeho produkce, avšak, že toto cosi stává se uměním toliko, protože to umělec svým zájmem učinil uměním. – Vytáčkami byly názory formalistů, kteří, když byli sblížili umění s abstraktními krásnými formami, prostými jakéhokoliv obsahu a jsoucími s to, aby se k obsahům mohly připojiti, činíce z nich úhrn dvou hodnot, bázlivě uváděli mezi krásnými formami „harmonii formy s obsahem“, anebo, rozhodněji, prohlašovali se přívrženci onoho druhu eklektismu, který vidí podstatu umění ve „vztahu“ krásného obsahu s krásnou formou; a tak, s nepřesností hodnou eklektiků, přičítali termínům jsoucím mimo vztah kvality, které ony na se berou toliko, jsouce ve vztahu.

Neboť pravdou jest vlastně toto: že obsah a forma mají sice v umění býti dobře rozlišovány, že však nemohou odloučeně býti kvalifikovány jako umělecké, právě proto, že uměleckým je toliko jejich vztah, to jest jejich jednota, chápaná ne jako jednota abstraktní a mrtvá, ale jako jednota konkretní a živá, která jest apriorní syntesou; a umění jest opravdovou *estetickou apriorní syntesou* citu a obrazu v intuici, o níž jest možno rovněž říci, že cit bez obrazu jest slepý, a obraz bez citů že jest prázdný. Cit a obraz, mimo apriorní syntesu pro uměleckého ducha neexistují; budou míti existenci pro toho, kdo se na ně dívá s jiného stanoviska, stoje na jiném poli ducha, a cit bude pak praktickou stránkou ducha, který miluje a nenávidí, touží i opovrhuje, a obraz bude neživým zbytkem umění, suchým listem, s nímž si hraje vítr obrazotvornosti a rozmary kratochvíle. Avšak to se netýká už ani umělce ani estetika, neboť umění není prázdnou hříčkou fantasie, ani bouřlivou vášnivostí, nýbrž překonáváním tohoto aktu dík jinému aktu, anebo, je-li libo, náhradou této bouře jinou bouří, nutkáním člověka, aby formoval a kontemploval, a aby se chvěl úzkostmi a radostmi uměleckého tvoření. Jest proto lhostejno, anebo jest věcí pouhé terminologické oportunity, představujeme-li si umění jakožto obsah anebo jakožto formu, jen je-li tím rozuměno, že obsah je zformovaný a forma naplněná, že cit je citem zobrazeným a zobrazení že jest zobrazením cítěným. A pouze z úcty k tomu, který lépe než druzí uplatnil pojem autonomie umění a který chtěl tuto autonomii zajistiti slovem „forma“, stavěje se stejně proti abstraktní obsahové nauce filosofických hloubálků i moralistů jako proti

abstraktnímu formalismu akademiků, – z úcty, pravím, k De Sanctisovi – a rovněž z nutnosti stále naléhavé polemiky proti snahám rozkládati umění do jiných druhů duchové aktivity, bude lze nazývati estetiku intuitivní „estetikou formy“. Rovněž není nutno odrážeti námitku, která by jistě mohla býti nadhozena (ovšem spíše z advokátské chytrosti než z vědeckého bystrozraku), to jest, že také estetika intuitivná, označujíc obsah umění jako cit anebo stav duše, označuje jej jako stojící mimo intuici a zdá se uznávati, že obsah, který by nebyl citem nebo stavem duše, nehodí se k zpracování uměleckému a není obsahem estetickým. Cit anebo duševní stav není však zvláštním obsahem, nýbrž jest celým všeobecnem, nazíraným *sub specie intuitionis*, a mimo něj není představitelný žádný jiný obsah, který by zároveň nebyl formou, různou od formy intuitivné; aniž jsou představitelny myšlenky, které jsou celým všeobecnem *sub specie cogitationis;* ani věci fysické a entity matematické, které jsou celým všeobecnem *sub specie schematismi et abstractionis;* ani činy volní, které jsou celým všeobecnem *sub specie volitionis.*

Jiné, neméně mylné rozlišení (a na ně také bývají obyčejně přenášena slova „obsah“ a „forma“) odlučuje *intuici* od *výrazu*, obraz od fysického převodu obrazu, a klade na jednu stranu fantomy citů, obrazy lidí, zvířat, krajin, činností, dobrodružství atd; a na druhou stranu zvuky, tóny, linie, barvy a tak dále; a tyto věci nazývá vnější stránkou umění, a ony vnitřní stránkou: jedny *uměním* ve vlastním slova smyslu, a druhé *technikou.* Rozeznávati vnitřek a vnějšek jest věcí pohodlnou aspoň slovům, hlavně když se

nepátrá jednotlivě po důvodech a způsobu rozlišení, a když rozlišování se pak nechává stranou, aniž se od něho žádala nějaká služba; takže, zatím co se na ně už nemyslí, rozlišení může dokonce zdáti se úvaze neklamným. Avšak věc nabývá jiné podoby, jakmile, jak se děje v každém rozlišení, od rozlišování přikročí se k položení vztahu a k sjednocení: neboť pak se naráží na nejzoufalejší nesnáze. To, co jedenkráte bylo rozlišeno, byvši rozlišeno špatně, nemůže býti sjednoceno: jak může něco vnějšího a vnitřku cizího býti spojováno s vnitřkem a vyjadřovati jej? Jak zvuk anebo barva může vyjadřovati obraz bez tónu a bez barvy, tělo bez těla? Jak v jediném a tomtéž aktě může spolupůsobiti bezprostřednost fantasie a úvaha, ba i činnost technická? Když byla intuice rozlišena od výrazu a přisouzena každému z nich různá povaha, ani nejduchaplnějším středním členům se nedaří sloučiti je navzájem: všecky procesy asociace, zvyku, mechanisace, zapomenutí, ztotožnění s instinktem, které psychologové navrhli a namáhavě odvodili, působí, že nakonec vždy opět se objeví mezera: zde výraz, tam obraz. A zdá se, že není jiné záchrany než uchýliti se k hypotese tajemství, která brzo podle vkusu poetického a brzy podle vkusu matematického bude představovati hypotesu mystického manželství anebo tajemného psychofysického paralelismu: při čemž manželství jest jen zdánlivě překonaným paralelismem, a paralelismus manželstvím, slaveným v dálce věků a v temnu Nepoznatelna.

Avšak dříve nežli se utečeme k tajemství (které je útočištěm, na něž jest ještě stále čas) sluší zkoumati, zda oba prvky byly pravoplatně rozlišeny, a zda vůbec existuje, zda

jest myslitelná intuice bez výrazu. Může se státi, že to jest něco stejně neexistujícího a stejně nepředstavitelného jako duše bez těla; o tom, vpravdě, bylo mnoho mluveno ve filosofiích stejně jako v náboženstvích, avšak to, že se o tom mluvilo, neznamená ještě, že to bylo vyzkoušeno a pochopeno. Ve skutečnosti neznáme nic jiného leč intuice vyjádřené: myšlení není pro nás myšlením, leč lze-li je formulovat ve slovech, o hudební fantasii mluvíme jen, když je konkretisována v tónech, o malířském obraze jen, je-li něčím barevným. Neříkáme tím, že by slova musila býti nutně nahlas deklamována, a hudba že by musila býti provozována, malba pak upevněna na plátně nebo na desce; avšak jisto je, že když myšlení jest vpravdě myšlením a že když dospělo myšlenkové zralosti, celým naším organismem se valí slova, vzrušujíce svaly našich úst a zaznívajíce niterně do našeho ucha; že když hudba jest vpravdě hudbou, trilkuje v krku a chvěje se v prstech, které klouzají po ideálních klaviaturách; že když malířská představa jest opravdu malířskou, jsme plni šťáv, které jsou barvami, a jest možné, že, kde barvicí hmoty nebyly by nám k disposici, zbarvili bychom spontánně předměty nás obklopující pomocí jakési iradiace, podobně, jako se vypravuje o jistých hystericích a o jistých svatých, kteří si pomocí představivé síly učinili zjevnými na rukách i na nohách stigmata. Dříve nežli se vytvoří tento výrazový stav ducha, myšlenka, hudební fantasie, malířská představa, místo aby byly existovaly bez výrazů, neexistovaly vůbec. Věřiti v preexistenci jest prostomyslné, stejně jako jest naivní přikládati víru tvrzením oněch impotentních básníků, malířů nebo hu-

debníků, kteří prý mají stále hlavu plnou výtvorů poetických, malířských nebo hudebních, a jimž se pouze nedaří, aby je přeložili do vnější formy, buď že, jak říkají, nesnesou výrazu anebo že technika nepokročila natolik, aby poskytla jejich výrazu dostatečných prostředků; poskytovala sice před tolika stoletími dostatečných prostředků Homérovi, Feidiovi a Apellovi, neposkytuje jich však jim, kteří, lze-li jim věřiti, nosí větší umění ve své široé hlavě! A často tato naivní víra vzniká z klamu: když totiž jsme si představili, a v důsledku toho i vyjádřili několik jednoduchých obrazů, vytváříme si pak o sobě mylnou představu, že jsme již v majetnictví všech ostatních obrazů, které musí do díla vstoupiti a které nemáme ještě v moci, jakož i že známe životní vztah, který je má spojovati, který se však dosud nevytvořil, takže ani v prvním ani v druhém případě nelze mluviti o výraze.

Umění, chápané jako intuice, podle pojmu, který jsem vyložil, popřev svět fysický, a považovav jej za abstraktní konstrukci našeho intelektu, nemá co činiti s paralelismem substance myslicí a substance rozložené a nemá úlohu podporovati nemožné svazky, protože jeho myslivá substance, anebo lépe řečeno, jeho akt intuitivný jest v sobě dokonalý, a jest to onen fakt sám, který intelekt konstruuje potom jako rozložený. A jako jest nepochopitelný obraz bez výrazu, tak naopak pochopitelný, ba logicky nutný jest obraz, který jest zároveň výrazem, to jest také skutečně obrazem. Jestliže se vezme poesii její metrum, její rytmus a její slova, nezůstane, jak se někteří domnívají, z toho všeho poetická myšlenka: nezůstane nic. Báseň se

zrodila jakožto tato slova, tento rytmus a toto metrum. Výraz nemohl by býti ani srovnáván s pokožkou organismu, leč-li se tím neříká (a snad by to nebylo nesprávné ani ve fysiologii), že i celý organismus, v každé své buňce a v každé buňce své buňky jest zároveň pokožkou.

Avšak zpronevěřil bych se svému metodologickému přesvědčení jakož i úmyslu, vzdáti spravedlnost omylům, (a učinil jsem tak již při rozlišování obsahu a formy poukázav na pravdivost, k níž toto rozlišení směřovalo a jíž se mu nepodařilo dostihnouti), kdybych zároveň neukázal, co pravdy spočívá v základě onoho rozlišení nerozlišitelna, o něž byl rovněž učiněn pokus, to jest o rozlišení intuice v intuici a výraz. Fantasie a technika se rozlišují právem, byť ne jako prvky umění, a jednotí se a spojují navzájem, byť ne na poli umění, tož na širším poli ducha v jeho celosti; umělci naskytají se opravdu problémy technické, to jest praktické, jež musí řešiti, nesnáze, jež musí přemáhati; a jest to vskutku něco, co, byť nebylo „fysickým", nýbrž duchovním, jako každá věc skutečná, může, vzhledem k intuici, metaforicky býti nazváno fysickým. Co jest to? Umělec, jejž jsme zanechali chvějícího se vyjádřenými obrazy, které prorážejí nekonečnými kanály celou jeho bytostí, jest člověk celistvý, a tedy také člověk praktický; a jako takový, pomýšlí na prostředky, aby nebyl ztracen výsledek jeho duchové práce, a aby byla učiněna možnou a lehkou pro něho i pro jiné *reprodukce* jeho obrazů; proto podniká praktické akty, které slouží onomu dílu reprodukce. Tyto praktické akty jsou, jako každý akt praktický, řízeny poznatky a proto se zovou technickými; a jako praktické,

na rozdíl od intuice, která jest teoretickou, zdají se býti něčím vnějším vůči ní, a proto se nazývají fysickými; a dostávají toto jméno tím snáze, že byly fixovány a vyabstrahovány od intelektu. Takovým způsobem se slovem a hudbou se spojují písmo a noty, s malbou plátna, desky a stěny pokryté barvami; se sochařstvím a stavitelstvím otesané a neotesané kameny, železo a bronz a ostatní kovy lité, bité a různě zformované. Obě formy činnosti jsou navzájem tak rozdílné, že může existovati velký umělec a špatný technik, básník, který by špatně opravoval tiskové oklepky svých veršů, architekt, který by užíval materiálu nevhodného anebo nepřihlížel dostatečně ke statice, malíř, který by užíval velmi nestálých barev: příklady těchto slabůstek jsou tak časté, že nestojí za to, aby aspoň některá zde byla uvedena. Avšak naprosto nemožné jest, aby existoval velký básník, který by dělal špatně verše, veliký malíř, který by neodstiňoval barev, velký architekt, který by neuváděl v harmonii linie, veliký skladatel, který by nedovedl laditi tóny; a, vůbec, velký umělec, který by se neuměl vyjádřiti. O Raffaelovi bylo řečeno, že by se byl stal velkým malířem, kdyby nebyl měl rukou; avšak nebyl by se byl stal velikým malířem, kdyby mu byl chyběl smysl pro kresbu.

A (budiž poznamenáno mimochodem, protože musím postupovat zhuštěně) tato zjevná přeměna intuice ve věci fysické – úplně analogická zjevnému přeměňování potřeb a ekonomické práce u věcí a zboží – vysvětluje také, jak jsme vůbec dospěli k tomu, abychom mluvili nejenom o „věcech uměleckých“ a o „věcech krásných“, ale dokonce o „kráse přírody“. Jest samozřejmé, že mimo ná-

stroje, které pro reprodukci obrazů jsou zhotovovány, můžeme nalézati také předměty již existující, které povstaly za pomoci lidské anebo bez ní a které vyplňují tuto úlohu, to jest, jsou více méně vhodny, aby upevnily vzpomínku na naše intuice; a tyto věci berou na se jméno „krás přírodních“ a vykonávají své kouzlo toliko tehdy, když je umíme chápati s týmž duchem, s jakým je chápal a si je přisvojil umělec anebo umělci, kteří je uvedli v platnost a kteří určili „stanovisko“, s něhož jest třeba se na ně dívati, spojujíce je tak s jednou ze svých intuicí. Avšak vždy nedokonalá přizpůsobenost, prchavost a proměnnost „přírodních krás“ omlouvají také okolnost, že jim vzhledem ke krásám, vytvářeným uměním určováno podřízené místo. Ponechme retorům a opilým ujištění o tom, že krásný strom, krásná řeka, vznešená hora a rovněž i krásný kůň a krásná lidská postava, vynikají nad tah štětce Michelangelova a nad verš Dantův; a říkáme, větším právem, že příroda, vzhledem k umění, jest bezduchou a že jest „němou“, jestliže ji člověk nepohne k řeči.

Třetí rozlišení, které rovněž se snaží rozlišiti nerozlišitelné, upíná se na pojem estetického výrazu a štěpí jej na dva momenty: na moment výrazu v užším slova smyslu čili vlastnosti a na moment výrazové krásy čili ozdoby; na nich jest založena klasifikace dvou druhů výrazů: výrazů prostých a ozdobených. Jest to učení, jehož stopy možno pozorovati ve všech různých oborech umění, avšak které nerozvinulo se v žádném tolik jako v oboru slova, kde nese slavné jméno a nazývá se „retorikou“; toto učení prodělalo předlouhou historii od řeckých retorů až po naše dny,

a trvá ve školách, traktátech a dokonce domněle vědeckých estetikách a mimo to (jak je přirozeno) v lidových představách, ačkoliv za našich dnů ztratilo mnoho ze své původní síly. Vlivem lenosti anebo tradice přijímali je po věky a nechávali je žíti i lidé vysokého intelektu; a ani řídcí povstalci se téměř nepokusili o to, aby uvedli v soustavu své povstalecké myšlenky a sáhli tak ke kořenům omylu. A škoda, kterou způsobila retorika svou ideou mluvení „ozdobného", jakožto něčeho různého a cennějšího nežli jest mluvení „prosté", nezůstala omezena toliko na okruh estetiky, nýbrž rozšířila se i do kritiky, a dokonce často i do literární výchovy; neboť, jak tato idea byla neschopna uvésti důvod čisté krásy, tak byla naopak způsobilá zdánlivě ospravedlňovati nalíčenou krásu a přispívati k psaní ve formě nabubřelé, ozdobné a nevhodné. Přesto dělení, jež retorika uvádí a o něž se opírá, odporuje si logicky, protože, jak lze snadno dokázati, rozbíjí sám pojem, jejž chce děliti na momenty, jakož i předměty, jež chce děliti na třídy. Skutečný výraz, je-li opravdu skutečným výrazem, je také krásný, protože není jiné krásy kromě určitosti obrazu a tedy i výrazu; a jestliže, mluvíce o „pouhém" výrazu, chceme tím upozorniti, že v něm chybí něco, co by tu mělo býti, znamená to v tomto případě, že výraz jest nevhodný a nedostatečný, to jest že není anebo že ještě není výrazem. Naproti tomu výraz ozdobný, je-li v každé části výrazným, nelze nazývati výrazem ozdobným, protože jest „pouhým", jako každý výraz jiný a jako každý jiný i vhodným; obsahuje-li prvky nevýrazné, přidané, vnější, není krásným, nýbrž ošklivým, to jest není anebo

ještě není výrazem; aby se jím stal, musí býti očištěn od vnějších elementů (jako zase druhý musí býti rozmnožen o elementy, jichž se mu nedostává).

Výraz a krása nejsou dva pojmy, nýbrž jeden jediný, který jest dovoleno označovati jedním nebo druhým synonymem: umělecká fantasie má vždycky tělo, není však otylá, nýbrž vždycky oděná sama sebou a ne ověšená něčím jiným čili „ozdobená". Jistě i pod tímto naprosto nesprávným rozlišením dřímal problém, a s ním i nutnost rozlišení; a problém (jak může býti dovozeno z mnohého místa Aristotelova, jakož i z psychologie a gnoseologie stoiků, a jak lze viděti ještě jasněji v diskusích italských retorů sedmnáctého století) týkal se vztahů existujících mezi myšlenkou a fantasií, filosofií a poesií, logikou a estetikou (mezi „dialektikou" a „retorikou", či jak se tehdy dále říkalo „pěstí zavřenou" a „pěstí otevřenou"); „pouhý" výraz se vztahoval k myšlení a k filosofii, kdežto výraz „ozdobený" k fantasii a k poesii. Avšak jest rovněž pravdou, že tento problém rozlišování mezi oběma formami teoretického ducha nemohl býti rozhodnut na poli jedné z nich, na poli intuice nebo výrazu, kde nelze nalézti nic jiného nežli fantasii, básnictví, estetiku, a kam neoprávněné uvedení logiky vrhá toliko klamný stín, který jest s to, aby zatemnil a pomátl rozum, jakož i aby zbavil vzhled umění jeho plnosti a jeho čistoty, aniž mu byl s to dáti vzhled logicity a myšlení.

Avšak nejtěžší škoda, kterou retorické učení o „ozdobeném" výraze vneslo do teoretické systematisace forem lidského ducha, týká se výkladu řeči; neboť, připouštějí-li

se výrazy „pouhé“ a prostě gramatické a výrazy „ozdobené“ neboli retorické, řeč nutně jest ztotožňována s výrazy „pouhými“ a odkazována do gramatiky, a v dalších důsledcích (když gramatika nenachází místa v retorice a v estetice) do logiky, kde jí jest vykazováno podřízené místo jako semiotika anebo *ars significandi*. Vskutku, logicistické pojetí řeči se spojuje úzce a kráčí společně s retorickou doktrinou výrazu; ony vznikly společně v helenském starověku a společně ještě, byť i stály proti sobě, žijí i za našich dnů. Vzpoury proti logicistické nauce o jazyku byly právě tak řídké a měly právě tak nepatrný účinek jako vzpoury proti retorice; a toliko v romantickém období (předjatém o století od Vica) vyvinulo se u některých myslitelů anebo v některých vybraných kruzích, živé vědomí o *fantastické* nebo *metaforické* povaze, jazyku vlastní, jakož i o jeho nejužším spojení s poesií a ne s logikou. Ježto však i u nejlepších trvala dále více méně mimoumělecká idea umění (konceptualismus, moralismus, hedonismus) trval dále i nejsilnější odpor proti *ztotožnění jazyka s poesií*. Nám se to naopak jeví stejně nevyhnutelné jako správné, ježto jsme byli stanovili pojem umění jako intuice a intuice jako výrazu, a tím i implicite totožnost intuice s řečí: při tom se vždycky rozumí, že řeč jest pojímána v celém svém rozsahu, aniž libovolně byl její pojem omezován na tak řečenou řeč artikulovanou a aniž libovolně z něho byl vylučován element tónový, mimický, grafický; dále se tím rozumí, že řeč jest brána v celé své intensitě, to jest ve své skutečnosti, to jest v samotném aktu mluvení, jenž nesmí býti falešně zaměňován s ab-

strakcemi gramatika slovníků, takže by se člověk pošetile domníval, že se mluví se slovníkem a s gramatikou v ruce. Člověk mluví v každém okamžiku stejně jako básník, protože stejně jako básník vyjadřuje své dojmy a své city formou, která se nazývá konversační nebo rodinná, a která není odloučena žádnou propastí od jiných forem, nazývajících se formami prosaickými, prosaickopoetickými, výpravnými, epickými, dialogickými, dramatickými, lyrickými, melickými, zpívanými atd. A jestliže se člověku celkem nebude nelíbiti, bude-li pokládán za básníka a stále za básníka (jímž také jest mocí svého lidství), básníku naopak nemusí se nelíbiti, bude-li spojován s obecným lidstvím, protože toliko toto spojení vysvětluje moc, kterou poesie, chápaná ve vznešeném i úzkém smyslu, má na všecky lidské duše; kdyby poesie byla řečí zvláštní, „jazykem bohů", lidé by jí nerozuměli; a jestliže poesie lidi povznáší, povznáší je ne vzhůru, ale do nich samých: pravá demokracie a pravá aristokracie i v tomto případě splývají. Splývání umění a jazyka má za následek splývání estetiky s filosofií řeči, jež mohou býti definovány jedna druhou, neboť jsou totožné; odvážil jsem se tuto identifikaci položiti před několika roky do názvu svého pojednání o estetice, která vpravdě neminula se svým účinkem u mnohých i linguistů i filosofů umění, v Italii i mimo Italii, jak je viděti z hojné „literatury", která z toho vzešla. Studiím o umění i o poesii toto ztotožnění přinese tu výhodu, že je očistí od zbytků hedonistických, moralistických i konceptualistických, s nimiž se dosud potkáváme tak často v literární i umělecké kritice. Avšak neméně pozoruhod-

nou bude i výhoda, která z toho vzejde studiím linguistickým, nutíc je, aby se oprostily od metod fysiologických, psychologických a psychofysiologických, dnes módních, aby se osvobodily od stále se vracející teorie o *konvenčním* původu jazyka, která z nevyhnutelné reakce má v zápětí nevyhnutelný vzájemný vztah s teorií *mystickou*. Nebude už, ani zde, nutno konstruovati nesmyslné paralelismy anebo žádati tajemné manželské svazky mezi obrazem a znamením; s předpokladem, že jazyk nebude už chápán jako znamení, nýbrž jako obraz, který je významný, to jest, který je znamením sebe sama, a tedy i barevným, znějícím, zpívajícím. Obraz mající význam jest spontánním dílem fantasie, kdežto znamení, pomocí něhož člověk dostává se do styku s člověkem, předpokládá obraz a proto i jazyk; kdo chce vysvětliti mluvení za pomoci pojmu znamení, jest nucen nakonec uchýliti se k Bohu, jako k dárci prvních znamení, čili: předpokládati jinak jazyk, odkazuje jej do Nepoznatelna.

Uzavru tento přehled předsudků o umění poukazem na předsudek, do něhož se upadá nejčastěji, protože se vtírá do každodenního života kritiky a umělecké historiografie; na předsudek týkající se možnosti, rozeznávati některé anebo mnohé *zvláštní formy umění*, z nichž každá by byla určitelná ve svém zvláštním pojmu a ve svých mezích, a opatřená vlastními zákony. Toto mylné učení nabývá podoby ve dvou soustavných řadách: jedna z nich je známa jako *teorie literárních a uměleckých druhů* (lyriky, dramatu, románu, básnictví epického a románového, idyly, komedie, tragedie; malby chrámové, světské, rodinné, malby podle přírody,

malby zátiší, krajinomalby, malby květů a plodů; skulptury heroické, náhrobní, kostymové; hudby komorní, kostelní, divadelní; architektury občanské, vojenské, církevní atd., atd.), druhá jest známa jako *teorie umění* (poesie, hudby, umění hereckého, zahradnictví atd., atd.); a jedna často funguje jako pododdělení druhé teorie. Také tento předsudek, jehož původ jest ostatně jasný, má své první významné památníky v kultuře helenské, a trvá rovněž do dneška. Mnozí estetikové skládají stále ještě pojednání o estetice tragiky nebo komiky nebo lyriky nebo humoru, jakož i estetiky malířství nebo hudby nebo poesie (tyto poslední dostávají staré jméno „poetik"); avšak, co horšího (protože tito estetikové docházejí málo sluchu a píší buď z osobní záliby anebo z akademické povinnosti): kritikové, soudíce umělecky díla, neodložili ještě úplně zvyk, měřiti je podle *druhu* nebo podle *zvláštního umění*, k němuž, podle jejich mínění, tato díla náležejí; a místo aby ujasňovali, je-li umělecké dílo krásné či ošklivé, vykládají dále o svých dojmech, tvrdíce, že dílo výborně zachovává, anebo povážlivě porušuje zákony dramatu nebo románu nebo malby nebo basreliefu. Velmi rozšířený jest dále zvyk, představovati uměleckou a literární historii jako *historii druhů*, na umělce pak se dívati jako na pěstitele toho či onoho druhu; a dílo umělce, které přece má stále jednotný vývoj, ať si na sebe bere jakoukoliv formu, ať už lyriky či románu nebo dramatu, rozkládati na tolik přihrádek, kolik je druhů; tak Ludovico Ariosto na př. jednou se objevuje mezi pěstiteli latinské poesie renaissanční, po druhé mezi lyriky, píšícími lidovou mluvou, po třetí mezi autory prvních italských

satir, po čtvrté mezi autory prvních komedií a po páté mezi dovršiteli básnictví rytířského; jako by poesie latinská, poesie lidová, satira, komedie a báseň rytířská nebyly stále týmž básníkem Ariostem v různých pokusech, formách a logice jeho duchového vývoje.

Neznamená to, že by teorie druhů a umění nebyla měla jakož i že nemá své vnitřní dialektiky a své autokritiky, anebo chce-li to kdo tak raději nazvati: své ironie. Každý ví dobře, že literární historie je plná případů, že se geniální umělec vysmívá svým dílem pevně stanovenému literárnímu druhu a že tak doznává zavržení kritiků; zavržení, které není ostatně s to, aby potlačilo podiv a popularitu díla, takže nakonec, když se nemůže popříti správnost úsudku umělcova a když se ani nechce ani popříti správnost úsudku kritika druhů, končí se obyčejně kompromisem, druh se rozšíří anebo dostane vedle sebe jako legitimovaného pastorka druh nový: a kompromis trvá z lenosti dál, až nové geniální dílo znova hodí přes palubu pevně stanovenou literární normu. Další ironií učení jest nemožnost, před niž jsou stavěni její teoretikové, aby totiž logicky byly vymezeny druhy i umění: všecky definice, jimi vymudrované, zkoumáme-li je poněkud blíže, buď se vypařují ve všeobecné definici umění nebo se ukazuje, že jednotlivá umělecká díla byla povznesena libovolně na rody a normy, a že proto je nelze převésti na přísné terminy logické. A k jakým absurdnostem vede snaha určiti přísně, co jest neurčitelné v samém základě, jest možno pozorovati i u velkých lidí, dokonce i u Lessinga, který připadl na tu podivuhodnou myšlenku, že malba představuje „těla“; těla, a ne děje a

ne duše, a dokonce ne duši a akci malířovu! Jest to možno viděti také na otázkách, které se logicky rodí z oné nelogičnosti: když totiž bylo vykázáno každému druhu a každému umění určité pole, staví se otázka, který druh anebo které umění jest *vyšší*: bude malířství vyšší nežli sochařství, drama nežli lyrika? – a když byly, pomocí těchto dělení, poznány schopnosti každého umění, stavěna otázka, zda by se neslušelo *spojiti* odloučené schopnosti do jednoho uměleckého druhu, který by ostatní zahnal na útěk jako koalice vojsk zahání na útěk jednotlivé vojsko: nebude na příklad opera, v níž se spojují poesie, hudba, umění scénické, dekorace rozvíjeti větší sílu estetickou než pouhá Goetheova *píseň* anebo Leonardova kresba? Otázky, rozlišení, definice a soudy, dohánějící k revoltě smysl umělecký a poetický, milující každé dílo o sobě, ať je jakékoliv, jako živý výtvor, individuelní a nesrovnatelný; vědoucí, že každé dílo má svůj individuelní zákon a svou plnou a nenahraditelnou hodnotu; odtud vzešla různice mezi kladným soudem duší uměleckých a negativním soudem kritiků z povolání, a mezi kladným tvrzením kritiků a negací duší uměleckých; a kritikové z povolání, ne bez dobrého důvodu, platí někdy za pedanty, kdežto duše umělecké jsou zase „odzbrojenými proroky“, to jest lidmi neschopnými vysvětliti a odvoditi správnou teorii, obsaženou v jejich soudech, a postaviti ji proti pedantické teorii protivníků. Tato správná teorie jest právě jednou stránkou v pojetí umění jako intuice vůbec anebo jako intuice lyrické; a protože každé umělecké dílo vyjadřuje stav duše, a stav duše jest individuelní a stále nový, intuice zahrnuje nekonečné množství intuic, jež jest

nemožno převésti do řadiče *druhů*, leč-li by i stav duše nebyl složen z nekonečných přihrádek, a to ne už druhů, ale intuic. A protože, na druhé straně, individualita intuice znamená individualitu výrazu, a protože jedna malba se různí od jiné malby neméně nežli od básně, a hodnota malby i poesie nespočívá ve zvucích, které rozechvívají vzduch, ani v barvách, které se lomí ve slunci, nýbrž v tom, co umějí říci duchu, pokud do něho vcházejí, jest bezúčelné obraceti se k abstraktním prostředkům výrazu a konstruovati ještě řadu druhů a tříd; to jest: jakákoliv teorie *umění* postrádá odůvodnění. Druh anebo třída jest v tomto případě pouze jeden nebo jedna: samo umění neboli intuice, kdežto jednotlivá umělecká díla jsou pak nesčetná: všecka původní, každé nepřeložitelné do druhého, (protože překládati, překládati s uměleckým nadáním znamená vytvářeti nové dílo umělecké), každé zvládnuté intelektem. Mezi všeobecno a zvláštno nevsouvá se, mluvíme-li filosoficky, žádný prostředečný prvek, žádná řada druhů anebo jakostí, *generalia*. Ani umělec, který umění vytváří, ani divák, který o něm rozjímá, nemají zapotřebí ničeho jiného, než všeobecna a individuelna, anebo, lépe řečeno, všeobecna individualisovaného: všeobecné činnosti umělecké, která se uzavřela a soustředila celá v představě jediného stavu duše.

Přesto, jestliže pouhý umělec a pouhý kritik, a rovněž i pouhý filosof, se nesetkávají v *generalia*, v rodech a třídách, tyto podržují přesto z jiných zřetelů svou užitečnost; a tato užitečnost je správná stránka těchto mylných teorií, stránka, kterou nechci nechati beze zmínky. Pomáhá jistě utkati síť z *generalia*, ne pro spontánní tvorbu uměleckou,

ani pro filosofický soud, ale proto, abychom sebrali a opsali nějakým způsobem, k posílení pozornosti a paměti nekonečné intuice jednotlivé a abychom nějakým způsobem seřadili nespočetná jednotlivá díla umělecká. A tyto třídy, jak je přirozené, jsou organisovány vždy buďto podle abstraktního obrazu nebo podle abstraktního výrazu, a proto jsou to buď třídy stavů duše (literární a umělecké druhy) a třídy prostředků výrazových (umění). Netřeba zde namítnouti, že rozličné rody a rozličná umění jsou rozlišována libovolně a že sama všeobecná dichotomie jest libovolnou; tu se sice připouští hned předem, že postup jest libovolný; avšak libovůle staví se neškodnou a užitečnou, právě okolností, že se jí odnímá každý nárok na princip filosofický i na kriterium, rozhodné pro umělecký soud. Tyto druhy a třídy usnadňují poznání umění i výchovu k umění; uměleckému poznání nabízejí jakýsi rejstřík nejdůležitějších uměleckých děl, umělecké výchově pak souhrn nejnaléhavějších pokynů, odvozených z umělecké praxe. Všecko závisí na tom, nebudou-li rejstříky zaměňovány se skutečností, a pokyny nebo imperativy hypotetické s pokyny a imperativy kategorickými: k takovému zaměňování jsme ovšem snadno náchylni, ale musíme mu anebo aspoň můžeme mu odolati. Knihy určené k vyučování literatuře, retorice, gramatice (s rozlišeními podle částí řeči a podle zákonů morfologických a syntaktických), dále knihy, určené z učení hudební komposici, metriky, malby a tak dále jsou v první řadě rejstříky a sbírkami předpisů. Teprve v druhé řadě projevují se v nich náklonnosti k zvláštnímu uměleckému výrazu, v kterémžto případě jest je po-

važovati za umění ještě abstraktní, umění přípravné (poetiky klasicismu a romantismu, gramatiky puristické a popularisující atd.); na třetím místě potkáváme se tu se snahami a pokusy o filosofické vystižení předmětu, se snahami, jež podlehly omylu, který byl posouzen při kritice dělení na rody a umění: kterýžto omyl, svými protiklady, otevírá cestu správnému učení o individualitě umění.

Jistě toto učení vzbouzí, na první pohled, jistý zmatek: individuelní, originelní, nepřeložitelné, neklasifikovatelné intuice, zdají se unikati panství myšlenky, která by je nemohla ovládnouti jinak, leč kdyby k nim vešla v nějaký vztah; a právě to se zdá býti zakázáno od učení, které bylo rozvinuto a které se zdá býti spíše anarchické a anarchoidní nežli liberální a liberalistické.

Krátká báseň jest s estetického stanoviska rovna velké básni; nepatrný obrázeček nebo skizza rovny obrazu oltářnímu; dopis může býti uměleckým dílem, stejně jako román; dokonce krásný překlad je originálem stejně jako dílo původní! O takovýchto tvrzeních nebude lze pochybovati, protože byla odvozena postupem přesně logickým z pevně zjištěných premis; tvrzení ta budou pravdivá, byť i byla (a to jest bez pochyby záslužné) paradoxní, to jest odporující obecnému mínění: nebudou však také náhodou potřebovati nějakého doplňku? Musí tu býti přece něco, podle čeho ten rej intuic bude řaděn, podřazován, uváděn v souvislost, chápán a zvládán, ačli v něm nemáme ztratiti rozum.

A tento prostředek vskutku existuje, a tím, že jsme upřeli teoretickou hodnotu abstraktním klasifikacím, ne-

chtěli jsme ji upříti oné genetické a konkretní klasifikaci, která už není „klasifikací" a která se nazývá *historií*. V historii každé umělecké dílo zaujímá místo, které mu přísluší, to a žádné jiné: malá balada Quida Cavalcantiho a sonet Cecca Angiolieriho, které se zdají býti dechem a úsměvem okamžiku, stejně jako i *Commedia* Dantova, která se zdá shrnovati v sobě tisíciletí lidského ducha, *Maccheronee* Merlina Cocaia, které se chechtají zacházejícímu středověku, i elegantní překlad *Eneidy* Annibala Cara z patnáctého století, suchá prosa Sarpiho i po jesuistickém způsobu zkrášlená prosa Daniella Bartoli; a při tom není třeba považovati za nepůvodní, co jest původní, protože je to živé, považovati za malé, co není ani malé ani velké, protože to uniká měrám; nanejvýše, že by se, chce-li se už tak učiti, řeklo: malé a velké, avšak metaforicky, s úmyslem vyjádřiti jisté projevy obdivu a zdůrazniti jisté důležité vztahy (naprosto jiné než aritmetické nebo geometrické). V historii tedy, která se stává stále bohatější a určitější, a ne snad v pyramidách empirických pojmů, které se stávají stále prázdnějšími, čím více se vznášejí a zjemňují, lze nalézti spojitost všech děl uměleckých čili všech intuic; neboť v historii objevují se organicky spolu souvisícími jako za sebou nutně následující etapy ve vývoji ducha; každá z nich je notou věčné básně, která v sobě harmonicky soustřeďuje všecky básně jednotlivé.

III

MÍSTO UMĚNÍ V DUCHU A V LIDSKÉ SPOLEČNOSTI

Hádka o závislost a nezávislost umění dosáhla svého největšího varu v období romantickém, když bylo raženo heslo: „umění pro umění“ a jako jeho zřejmá antitesa druhé heslo: „umění pro život“; a již tehdy byla tato hádka vedena, máme-li říci pravdu, spíše mezi literáty a mezi umělci, než mezi filosofy. Za našich dnů ztratila již svou přitažlivost, klesnuvši částečně na téma, s nímž si hrají a v němž se cvičí začátečníci, částečně pak na předmět akademických řečí. Přes to lze pozorovati její stopy i před obdobím romantickým, ba již i v nejstarších památnících lidského uvažování o umění; ba i sami filosofové estetiky, i když se zdá, že se o ni nestarají (a oni se ovšem nestarají o tuto hádku v její běžné formě), ve skutečnosti se jí zaměstnávají, ba je možno říci, že nemyslí na nic jiného, leč na ni. Proto přiti se o nezávislost a závislost, o autonomii a heteronomii umění znamená v podstatě pátrati, zda *umění existuje či neexistuje*, a existuje-li, *čím jest*. Činnost, jejíž princip je závislý na principu jiné činnosti, je v podstatě touto jinou činností, a podržuje pro sebe existenci toliko domnělou anebo konvenční: umění, které závisí na mravnosti, na zálibě anebo na filosofii, je mravností, zálibou nebo filosofií, ne však uměním. Kdo umění nepokládá za závislé, musí pátrati, v čem spočívá jeho nezávislost, čili jak se umění liší od morálky, od záliby a od filosofie i od všeho ostatního; to znamená vysvětliti, čím umění jest, a dokázati, že toto „co“

jest v pravdě autonomní. Rovněž může se státi, že se strany těchže lidí, kteří potvrzují originelní povahu umění, je potom tvrzeno, že umění, byť i podržovalo svou vlastní povahu, jest podřízeno jiné formě, vyšší hodnoty (a jak se kdysi říkalo), jest otrokyní etiky, služkou politiky a tlumočnicí vědy; avšak to by pouze dokazovalo, že existují lidé, kteří mají zvyk si odporovati a ponechávati v nesváru své myšlenky: lidé ztřeštění, jejichž existence vskutku nepotřebuje býti dokazována. Budeme se snažiti se své strany, abychom neupadli do takové nerozvážnosti; a ujasnivše již, že umění se liší od tak řečeného světa fysického jako *spiritualita* a od činnosti praktické, mravní a pojmové jako *intuice*, nebudeme si připouštěti jiné starosti a budeme přesvědčeni, že jsme tímto prvním důkazem podali zároveň důkaz o *nezávislosti* umění.

Jenže ve sporu o závislost a nezávislost jest zahrnut i jiný problém, o němž jsem dosud schválně nemluvil a k jehož výkladu nyní chci přejíti. Nezávislost jest pojem relativní a s tohoto hlediska naprosto nezávislé jest jen absolutno, čili vztah absolutní: každá forma a každý zvláštní pojem jest s jedné strany nezávislý a s druhé strany závislý, čili nezávislý a závislý zároveň. Kdyby tomu tak nebylo, duch a skutečnost všeobecně byly by buďto řadou absolutních juxtaposicí, anebo (což jest totéž) řadou juxtaponovaných nullit. Nezávislost formy předpokládá hmotu, na níž je forma uplatňována, jak jsme již viděli, vykládajíce vznik umění jako intuitivnou formaci citové anebo vášnivé hmoty; v absolutní nezávislosti, forma, jsouc prázdná, klesla by na nulu, protože by se jí nedostávalo jakékoliv hmoty

a jakékoliv potravy. Avšak, protože námi uznaná nezávislost zabraňuje, aby činnost mohla býti myšlena jako podřízená principu jiné činnosti, závislost musí býti tak zařízena, aby zaručovala nezávislost. A tato nezávislost nebyla by zaručena ani předpokladem, že by první činnost byla učiněna závislou na druhé činnosti týmž způsobem jako druhá na prvé, jako dvě naproti sobě postavené síly, z nichž jedna by druhou nepřemáhala; neboť jestliže ji nepřemáhá, nastává vzájemná překážka a váznutí, a jestliže ji přemáhá, dochází k čisté a prosté závislosti, která však již byla vyloučena. Proto, uvažujeme-li o věci všeobecně, zdá se, že není jiné možnosti, máme-li si mysliti závislost a zároveň i nezávislost různých duchových činností, než pojímati je ve vztahu podmínky k podmíněnému, při čemž podmíněné přemáhá podmínku jako svůj předpoklad, a stavši se potom samo podmínkou, dává podnět k novému podmíněnému a zakládá tak řadu *vývojovou*. Této řadě nebylo by možno činiti jiné výtky, než že první její člen jest podmínkou bez předchozího podmíněného, jakož i že poslední člen jest podmíněným, které se nestává podmínkou; tedy dvojí zlom samého zákona vývojového. Ostatně i tato vada se napraví, jestliže z posledního členu učiníme podmínku prvního, a z prvního podmíněné posledního; to jest, jestliže řada bude pojata ve vzájemné působnosti, anebo, lépe řečeno, (a abychom se vzdali jakékoliv naturalistické fraseologie), jako *kruh*. Pojetí toto zdá se býti jediným východiskem z nesnází, s nimiž zápasí jiná pojetí života duchového, jako na příklad ono, které vývojovou řadu nechává sestávati ze seskupení nezávislých a beze vztahů jsoucích ideí hodnoty,

aneb ono, které všecky různé schopnosti anebo ideje hodnoty podřizuje jedné jediné idei a je v této jediné idei, která zůstává nepohnutou a neúčinnou, i rozkládá; anebo ono, které umělci pojímá je jako nutné stupně lineárního vývoje, vedoucího od prvního, irracionálního stupně k poslednímu stupni, jenž by chtěl býti nejracionálnějším, který však je nadracionálním, a jako takový, rovněž irracionálním.

Avšak jest čas, abychom nechali toto schema jakým je, v jeho abstraktnosti, a přihlédli naproti tomu, jak je uskutečňováno v životě ducha, nejdříve v duchu estetickém. Za tímto účelem obraťme se ještě jednou k umělci, nebo spíše k člověku, který je umělcem a který dokončil proces osvobozování se z citové bouře a zobjektivisoval jej v lyrickém obraze, čili dospěl k umění. V tomto obraze nalézá umělec své uspokojení, protože k němu pracoval a k němu směřoval: každý zná do jisté míry radost z dokonalého výrazu, který se zdařilo dáti vlastním hnutím duše, i radost, pramenící z cizích hnutí duše, jež jsou však zároveň našimi, a jež pozorujeme v dílech druhých, které jsou jistým způsobem naše, a které si přivlastňujeme. Jest však spokojenost definitivní? Směřoval člověk-umělec toliko k obrazu? K *obrazu* i k něčemu *jinému:* k obrazu jako člověk-umělec, k jinému jako umělec-člověk; k obrazu v první řadě, avšak protože první řada se spojuje s druhou a třetí řadou, i k druhé a třetí, byť i bezprostředně k první a prostředečně k druhé a třetí. Jakmile bylo dosaženo první řady, zdvíhá se za ní ihned řada druhá, a z cíle nepřímého stává se cíl přímý; a dostavuje se nová potřeba, a započíná se nový proces. Ne již, budiž dobře rozuměno, že by schop-

nost intuitivná ustupovala jiné schopnosti snad jako pro radost anebo pro osvěžení; avšak táž schopnost intuitivná, či lépe: duch sám, který dříve zdál se býti a v jistém smyslu i byl cele intuicí, rozvíjí v sobě nový proces, který vystupuje z nitra procesu prvního. V nás nezapaluje se „duše nad duší“ (užiji i tentokráte slova Dantova), nýbrž duše jediná, která se zprvu sjednocuje celá v jediné „síle“, a která, „jak se zdá, nebaží po žádné jiné schopnosti“; jsouc spokojena ve své jediné síle (v uměleckém obraze) nalézá v této síle, spolu se svou spokojeností i svou nespokojenost: svou spokojenost, protože tato síla jí dává všecko, co může dáti a co se od ní očekává; svou nespokojenost, protože dospěvši k tomuto celku a nasytivši se jeho poslední sladkostí, „předmětem své žádosti i důvodem k díku“, přeje si býti uspokojena novou potřebou, jež vzešla z prvního uspokojení a jež, bez tohoto prvního uspokojení nemohla vzniknouti. My všichni také známe, z trvalé zkušenosti, novou potřebu, která je skryta za formací obrazů. Ugo Foscolo má milostnou zápletku s hraběnkou Arese; a čím jest tato láska a jaká jest tato paní, ví dobře, jak může býti dokázáno z listů, které jí psal a které je možno čísti tištěné. Přesto, v okamžicích, ve kterých miluje, tato paní jest jeho všeobecnem, a on touží po jejím majetnictví jako po nejvyšší blaženosti, a v nadšení svého obdivu chtěl by ji, smrtelnou, učiniti nesmrtelnou, ji, pozemskou, přepodstatniti v bohyni pro víru těch, kdož přijdou a tak provésti, silou lásky, nový zázrak. A již ji vidí unášenu do nejvyšší části nebe, předmět bohoslužby i modliteb:

E avrai, divina, i voti
Fra gl'inni miei delle insubri nepoti!

Kdyby na okamžik tato přeměna lásky nebyla s největší vážností vytoužena a prudce přána (zamilovaní, a dokonce i páni filosofové, jestliže kdy byli zamilováni, mohou dosvědčiti, že se po těchto hloupostech touží vážně), óda *All'amica risanata* nebyla by se v duchu Foscolově vytvořila; a obrazy, jimiž maluje nebezpečné kouzlo své božské milenky, nebyly by tak živé a spontánní jako jsou. Avšak tento duševní vzlet, který se stal nyní velkolepou lyrickou představou, čím byl? Vyčerpával se Foscolo, vojín, vlastenec, učenec, zmítaný tolika duchovými potřebami, v této touze skutečně? A pracovala v něm tato touha tak energicky, že se proměnila v činnost, a že nějak udala směr jeho životu praktickému? Jako Foscolo již průběhem svých milostných stavů nepostrádal čas od času jasnovidnosti, tak před svou poesií, když se byl ztišil jeho tvůrčí odboj, přicházeje k sobě a opět nabývaje a získávaje plné jasnovidnosti, ptá se a hledí zjistiti, co opravdu chtěl a kterou paní zasluhoval. Snad krůpěj této skepse vnikla do něho již, když tvořil svůj obraz, ačli se naše ucho neklame, slyšíc v ódě tu a tam jakýsi tón elegantní ironie vůči paní, i ironie básníkovy vůči sobě samému: což u ducha naivnějšího by se bylo nepřihodilo, a báseň byla by pak vypadla stejně naivní jak naivním byl on sám. Buď tomu jakkoliv, Foscolo, dospěv k dovršení básně a nejsa už tedy básníkem (leč, aby se jím jindy opět stal), cítí nyní potřebu poznati svůj skutečný stav, neformuje už obraz dále, protože jej byl zformoval, nefantasuje už, nýbrž vnímá a vypravuje („ona paní", řekne později o „bohyni", „měla kus mozku místo srdce"); a lyrický obraz se pro něj i pro nás mění v kus autobiografie čili ve *vněm*.

S vněmem vstoupili jsme na nové a velmi široké pole duchové; a vpravdě není dosti slov, aby byla provedena satira těch myslitelů, kteří, dnes stejně jako v minulosti, směšují obraz a vněm a činí z obrazu vněm (pojímajíce umění jako portret nebo kopii nebo nápodobu přírody, nebo jako historii individua a dob atd.) a ještě hůře, kteří činí z vněmu druh obrazu, jejž by bylo lze zachytiti „smysly". Avšak vněm není nic více a nic méně než úplný *soud*, a jako soud zahrnuje obraz a kategorii nebo systém duševních kategorií, které obraz ovládají (skutečnost, kvalitu atd.); a vzhledem k obrazu, čili *apriorní estetické syntese* z citu a fantasie (intuici), vněm jest novou syntesou z představy a kategorie, ze subjektu a predikátu, *apriorní syntesou logickou*, o níž musilo by býti opakováno všecko to, co bylo řečeno o apriorní syntesi estetické, především pak, že se v ní obsah a forma, představa a kategorie, subjekt a predikát nenalézají jako dva prvky, spájené od prvku třetího, nýbrž kde představa stojí jako kategorie, a kategorie jako představa v nerozštěpitelné jednotě: podmět jest podmětem toliko v predikátu, a predikát jest predikátem toliko v subjektu. Ani vněm není pak aktem logickým mezi jinými akty logickými, anebo něčím rudimentálnějším a nedokonalejším než jsou ony; avšak kdo umí vykopati všecky poklady, které vněm obsahuje, nepotřebuje hledati mimo něj ostatní určení logicity, protože ve vněmu se zdvojuje (a vněm sám jest tímto syntetickým zdvojením) vědomí o tom, co skutečně se stalo a co ve svých vynikajících formách literárních dostává název *historie*, s vědomím všeobecna, které ve svých vynikajících

formách dostává název systému neboli *filosofie:* a filosofie a historie, nejinak než syntetickým poutem perceptivního soudu, z něhož vznikají a v němž žijí, vytvářejí vyšší jednotu, kterou filosofové odkryli, ztotožňujíce filosofii a historii, a kterou lidé zdravého rozumu odkrývají po svém způsobu vždycky, kdykoli pozorují, že ideje visící ve vzduchu jsou fantómy, a že to, co jediné jest pravdivé, a jedině hodné, aby bylo poznáno, jsou fakta, která se přiházejí, reální fakta. A vněm (rozmanitost vněmu) může dokonce vyložiti, proč intelekt lidský se namáhá vyjíti nad ně a nad nimi vybudovati svět typů a zákonů, řízený měrami a vztahy matematickými; to jest: proč mimo filosofii a historii si tvoříme *přírodní vědy a matematiku.*

Není mým úkolem podati zde nárys logiky, jako jsem podal a podávám nárys estetiky; a proto, nechávaje stranou omezení a vývoj systému logiky a poznání rozumového, vněmového nebo dějinného, znova naváži nit vývoje, nevycházeje už tentokráte z ducha uměleckého a intuitivného, nýbrž z ducha logického a historického, který překonal ducha intuitivného, zpracovav obraz na vněm. Nalézá duch uspokojení v této formě? Jistě; všichni znají svrchovaně živé uspokojení z vědění a z vědy; všichni znají ze zkušenosti nás zachvacující touhu, odkrýti tvář skutečnosti, zastřené našimi ilusemi; a byť i tato tvář byla děsná, odkrytí není prosto hluboké rozkoše jakož i uspokojení z majetnictví pravdy. Je však snad toto uspokojení, na rozdíl od uspokojení poskytovaného uměním, úplné a konečné? Neklíčí snad z poznání skutečnosti vedle spokojenosti i nespokojenost? I to je zcela jisté; a tento nedostatek

spokojenosti z poznání se projevuje (jak rovněž všichni vědí ze zkušenosti) touhou po jednání: poznati skutečné místo věcí, toť něco hezkého, avšak třeba je poznávati, aby člověk mohl jednati; poznati svět je věc výborná, avšak aby jej člověk změnil: *tempus cognoscendi, tempus destruendi, tempus renovandi.* Žádný člověk nezůstává státi při poznávání, ani skeptikové nebo pesimisté, kteří v důsledku onoho poznání zaujímají ten neb onen postoj, přijímají tu nebo onu formu života. A již upevnění získaného poznání, ono „podržení", když byl člověk „porozuměl", bez čehož (abych stále mluvil s Dantem) „se nedělá věda", tvoření typů, zákonů a měřítek, vědy přírodní a matematické, na něž jsem právě poukázal, byly překročením aktu teorie a přechodem k aktu jednání. A že věci se tak mají, ví každý nejenom ze zkušenosti a může si kdykoliv dokázati na základě fakt, avšak, jestliže člověk o tom uvažuje, vidí, že by nemohlo býti jinak. Byl čas, kdy se věřilo (a i dnes činí tak mnozí lidé, neuvědomělí platonikové, mystikové a asketi), že poznávati znamená pozdvihovati duši k Bohu, k Idei, k světu Ideí, k Absolutnu, stojícímu nad lidským světem fenomenů; a bylo přirozené, že když duše, odvrátivši se s protipřírodním napětím od sebe samé, dospěla k této vyšší sféře, zpozdilá vracela se k zemi, zatím co tam mohla a směla zůstávati, jsouc věčně blažená a nečinná: tato myšlenka, která už nebyla myšlenkou, měla za protějšek skutečnost, která nebyla skutečností. Avšak od té doby, co (dík Vicovi, Kantovi, Hegelovi a ostatním kacířům) poznání sestoupilo na zemi, a není už chápáno jako více méně bledá kopie nehybné skutečnosti, nýbrž jako

trvalá lidská práce, která neprodukuje abstraktní ideje, nýbrž konkretní pojmy, jako jsou sylogismy a historické soudy, vněmy skutečna, praxe není už něčím, co by představovalo snížení poznání, pád s nebe na zemi nebo s ráje do pekla, ani něco, k čemu bychom se mohli odhodlati anebo čeho bychom se mohli vzdáti, avšak jest neseno teorií samou, jako požadavek teorie, a jaká teorie, taková praxe. Naše myšlení je historické myšlení historického světa, vývojový proces vývoje; a sotva byla vyslovena kvalifikace skutečnosti, již tato kvalifikace neplatí, protože ona sama vytvořila novou realitu, která očekává nové kvalifikace. Novou skutečnost, kterou jest život ekonomický a mravní, a která mění člověka intelektuelního v člověka praktického, v politika a ve světce, v průmyslníka a hrdinu, a která zpracovává *apriorní syntesi lyrickou v apriorní syntesi praktickou;* avšak která jest přesto vždy novým cítěním, novým toužením, novým chtěním, novou vášnivostí, do níž duch ani se nemůže uzavříti, a která především, jako novou hmotu, žádá novou intuici, novou lyriku, nové umění.

Tak nejzazší bod řady (jak jsem byl vyložil hned na počátku) se znova spojuje s bodem prvním, okruh se uzavírá, a oběh se započíná znova: oběh, který jest zpětným průběhem běhu již jednou podniknutého; odtud vicovský pojem, vyjádřený slovem, od doby Vicovy klasickým: pojem „zpětného průběhu“ („ricorso“). Avšak vývoj, který jsem naznačil, vysvětluje nezávislost umění, zároveň však ukazuje, z jakých příčin umění zdálo se býti závislým těm, kdož pojali mylné doktriny (hedonistické, moralistické, konceptualistické atd.), které jsem shora kritisoval, pozna-

menávaje však jinak, při jejich kritice, že každá z nich upozorňovala na něco pravdivého. Jestliže se nyní ptáme, která z různých činností ducha je skutečnou, či zda jsou skutečné všecky, jest třeba odpověděti, že skutečnou není žádná; neboť skutečnou jest toliko činnost všech oněch činností, která nespočívá v žádné z nich zvlášť: z různých syntesí, které jsme postupně rozlišili – syntese estetické, syntese logické, syntese praktické – jediná skutečná jest *syntesa syntesí*, Duch, který jest pravým Absolutnem, *actus purus*. Avšak v jiném směru a z téhož důvodu všecky tyto činnosti jsou skutečné v jednotě ducha, ve věčném běhu a oběhu, který jest jejich věčnou stálostí i skutečností. Ti, kdož v umění viděli nebo vidí pojem, historii, matematiku, typ, moralitu, zálibu, anebo jakoukoli jinou věc, mají pravdu, protože v umění působením jednoty ducha jsou obsaženy tyto i všecky ostatní věci, ba okolnost, že všecko to zde jest, i rozhodná jednostrannost jak umění, tak kterékoli jiné formy zvláštní, jež by je ráda převedla na jednu jedinou formu, vysvětluje přechod z formy do formy, dovršení formy ve formě, i vývoj. Avšak titíž nemají pak pravdu (vzhledem k rozlišování, které jest momentem, neodlučitelným od jednoty), pokud se týče způsobu, jímž všecky tyto formy v umění nalézají, všecky stejně abstraktně nebo jednu přes druhou. Neboť pojem, typ, počet, míra, moralita, užitečné, záliba i bolest jsou v umění obsaženy jako takové, buď jako něco předchozího nebo jako něco následného, anebo, lépe řečeno, jako něco předchozího i jako něco následného; a proto jsou to buď „skleslé a zapomenuté“ předpoklady (abych užil zamilovaného výrazu

De Sanctisova) anebo předtuchy. Bez tohoto předpokladu, bez této předtuchy umění nebylo by uměním; avšak ono nebylo by ani uměním (a všecky ostatní formy ducha byly by tím uvedeny do nepořádku), kdyby ony požadavky se chtěly vnucovati umění jakožto umění, jež jest a nemůže ani býti ničím jiným než pouhou intuicí. Umělec jest vždycky morálně nevinen a filosoficky necensurovatelný, i kdyby jeho umění mělo látkou nižší morálku a nižší filosofii: jako umělec on nejedná a neuvažuje, nýbrž veršuje, maluje, zpívá, zkrátka: vyjadřuje se: kdyby bylo užito jiného kriteria, vrátili bychom se k odsudku homérské poesie, jako to dělali italští kritikové šestnáctého století a kritikové francouzští za Ludvíka Čtrnáctého, ohrnujíce nos nad tím, co oni nazývali „mravy", nad opilými, žvanivými, násilnickými, krutými, špatně vychovanými hrdinami. Bude dobře možno pronésti kritiku filosofie, již jest podložena báseň Danteova, avšak tato kritika bude pronikati jen jako chodbou do podzemí umění Danteova, zatím co půda, která jest uměním, zůstane nedotčena; bude možno, aby Niccolò Machiavelli pokácel politický ideál dantovský, doporučuje za chrta-osvoboditele ne už mezinárodního císaře nebo papeže, ale tyrana anebo národního knížete; avšak nevyhladí z oné touhy dantovskou lyriku. A stejně bude se doporučovati, aby hochům a mladíkům nebyly ukazovány a dávány ke čtení určité malby, jisté romány, jistá dramata; avšak toto doporučování a toto zakazování bude se díti ve sféře praktické a postihne ne díla umělecká, ale knihy a plátna, která slouží za nástroje k reprodukci umění, a která jako díla praktická, stejně jako nabývají dokonce tržní ceny,

jež se dá vyrovnati zlatem nebo obilím, tak se hodí i k tomu, aby byly zavřeny v kabinetě nebo ve skříni, a dokonce zapalovány na „hranici marnosti" po způsobu Savonarolově. Směšovati ze špatně pochopeného pudu po jednotě různé fáze vývoje a tvrditi, že morálka vládne uměním, v okamžiku, kdy naopak umění přemáhá morálku, anebo tvrditi, že umění vládne vědě, v okamžiku, kdy naopak věda vládne či přemáhá umění, anebo kdy věda sama byla z části ovládnuta a přemožena životem: právě to musí odmítnouti a zameziti dobře chápaná jednota, která jest zároveň přísným rozlišováním.

Ona to musí zameziti a odmítnouti i proto, že řádné určení různých stadií kruhu umožňuje porozuměti nejenom nezávislosti i závislosti různých forem ducha, ale i *řádnému uchování* jedněch v druhých. Z problémů, které se po této stránce nabízejí, o jednom sluší se mi zmíniti, anebo lépe, obrátiti se k němu znova, neboť jsem se o něm již zmínil narážkou: o vztahu mezi fantasií a logikou, mezi uměním a vědou. Tento problém je v podstatě týž jako problém, který se týká způsobu rozlišování mezi *poesií a prosou:* od té doby aspoň (a objev byl učiněn brzy, neboť se nalézá již v Poetice Aristotelově), co bylo poznáno, že rozlišení není lze provésti pomocí kriteria řeči nevázané a vázané, ježto existuje poesie v prose (na př. romány a dramata) a metrická prosa, (na př. básně didaktické a filosofické). Bude tedy prováděno pomocí kriteria niternějšího, jímž jest již osvětlené kriterium obrazu a vnému, intuice a soudu; poesie bude pak výrazem obrazu a prosa výrazem soudu nebo pojmu. Však vskutku jsou oba výrazy, jakožto

výrazy, téže povahy, a mají oba touž estetickou hodnotu; neboť, jestliže básník jest lyrikem svých citů, prosaik jest rovněž lyrikem svých citů, to jest básníkem, byť i básníkem oněch citů, které se rodí z ohledávání a v ohledávání pojmu. A není žádného důvodu proto, aby byly přiznávány vlastnosti básníka skladateli sonetu a upírány těm, kdož složili *Metafysiku*, *Sumu teologie*, *Novou vědu*, *Fenomenologii ducha*, anebo vyprávěli dějiny války peloponéské, politiky Augustovy a Tiberiovy, anebo „dějiny všeobecné", díla, v nichž jest ukryto právě tolik vášně a právě tolik lyrické a výpravné síly, jako v kterémkoli sonetu a eposu. Tak všecky rozdíly, o něž se lidé pokoušeli, aby poetické vlastnosti vyhradili básníkovi a upřeli je prosaikovi, podobají se oněm balvanům, jež byvše s velikou námahou vyneseny na strmý vrchol hory, padají zhoubně do údolí. Přesto tu existuje zřejmý rozdíl; avšak, abychom jej určili, nezpomáhá, rozloučíme-li poesii a prosu po způsobu logiky naturalistické, jako dva pojmy souřadné a zcela prostě navzájem proti sobě postavené; nýbrž sluší je pojmouti ve vývoji jako přechod z poesie do prosy. A jako v tomto přechodu básník, silou jednoty ducha, nepředpokládá jen vášnivou hmotu, nýbrž zachovává vášnivost, povznášeje ji k vášnivosti básníkově (vášni pro umění), tak myslitel anebo prosaik nezachovává toliko onu vášnivost, povznášeje ji k vášnivosti pro vědu, avšak uchovává si i sílu intuitivnou, z níž vzcházejí jeho soudy, vyjadřované s vášní je obklopující, a podržující i proto, spolu se svým novým charakterem vědeckým, i charakter umělecký. A o tomto uměleckém charakteru můžeme vždy rozjímati, předpokládáme-li charakter vě-

decký, to jest nezajímáme-li se o něj, aniž o kritiku vědy, abychom se těšili toliko z formy umělecké, kterou věda na se vzala; a to také způsobuje, že věda společně, byť i s různých hledisk, patří k historii vědy i k historii literatury; a že není toliko jednou z tříd poesie, které rétorové vypočítávají, jest při nejmenším rozmarem, zdráháme-li se k nim připočítati i „poesii prosy", která jest mnohdy mnohem přesněji poesií nežli náročná poesie poesie. A bude dobře, když se zde ještě jednou dotknu jiného problému téhož řádu, který jsem již letmo naznačil: problému vztahu mezi uměním a morálkou, kterýžto vztah jako bezprostřední ztotožnění obou byl popřen, který však bude třeba nyní opět připustiti s poznámkou, že jako básník, oprošťuje se od každé jiné vášnivosti, zachovává vášnivost pro umění, že spolu s ní zachovává si i vědomí povinnosti (povinnost vůči umění), a že každý básník v okamžiku, kdy tvoří, jest mravný, protože plní posvátnou úlohu.

Pořádek a logika různých forem ducha, prohlašujíce za nutnou formu pomocí formy a tudíž nakonec za nutné všecky formy, odkrývají pošetilost negací, jež ve jménu jedné z forem jsou činěny proti druhé: omyl filosofa (Platona), moralisty (Savonaroly nebo Proudhona), přírodovědce a člověka praktického (je jich tolik, že jejich jmen nebudu uváděti), kteří zamítají umění a poesii; a naopak omyl umělce, který se bouří proti myšlení, vědě, praxi a morálce, jak činili tragickým způsobem tak mnozí „romantikové" a jak znova činí dnes komickým způsobem tak mnozí „dekadenti". Omyly a pošetilosti, jimž to rovněž můžeme mimochodem poněkud prominouti (stále

věrni jsouce svému předsevzetí nenechávati nikoho úplně nespokojeného), protože jest samozřejmé, že tyto omyly mají svůj positivní obsah právě ve své negativitě; že se totiž vzpírají proti jistým falešným pojmům anebo jistým falešným projevům v umění a ve vědě, v praxi, a v morálce. (Platon na příklad proti idei poesie jako „moudrosti", Savonarola proti nevážné a proto i červotočivé a rychle se rozkládající kultuře italské renaissance atd.). Avšak pošetilosti jsou zjevné, jakmile se pomyslí, že bez umění filosofie přestala by býti filosofií, protože by jí pak scházelo to, co podmiňuje její problémy, a kdybychom ji chtěli uplatniti samostatně proti umění, že bychom odňali filosofii sám vzduch, jejž vydechuje; a že praxe není praxí, není-li povznášena a oživována touhami a jak se říká „ideály", „ušlechtilým představováním", jež jest pak uměním; a naopak, že umění bez morality — umění, které si neprávem přivlastňuje u dekadentů název „čisté krásy" a jemuž se zapaluje kadidlo jako při reji čarodějnic nějakému ďábelskému idolu — pro nedostatek morality v životě, z něhož umění se rodí a který je obklopuje, umění rozkládá se jako umění a stává se rozmarem, chlípností a šarlatánstvím; tu už umělec neslouží jemu, ale ono slouží za nejzbabělejšího otroka jeho soukromým, nepatrným zájmům.

Přesto všeobecně proti idei kruhu, který přináší tolik užitku při vyjasňování vztahů závislosti a nezávislosti umění i ostatních forem duchových, byla nadhozena námitka, že kruh opisuje dílo ducha jako nudné a melancholické tvoření a bření, monotónní točení se kolem sebe, jež ne-

stojí zato, aby bylo prováděno. A jistě není metafory, která by se některou svou stránkou nenabízela parodii a karikatuře; avšak tyto, přesto, když nás byly na okamžik pobavily, nutí nás, abychom se vážně obrátili k myšlence, která jest v metafoře vyjádřena. A myšlení není myšlením jalového opakování se běhu v zpětném běhu, nýbrž, jak je jasné, stálým obohacováním běhu ve zpětném běhu a ve zpětných bězích zpětných běhů. Poslední bod, který se stává znova bodem prvním, není už starým bodem prvním, nýbrž vystupuje s rozmanitostí a přesností pojmů, se zkušeností prožitého života i zplna pozorovaných děl, které scházely starému bodu prvnímu; a poskytuje látku k umění vyššímu, rafinovanějšímu, složitějšímu, zralejšímu. A tak místo, aby byla stále stejným točením, idea kruhu není už potom ničím jiným, než pravou filosofickou ideou *pokroku*, věčného růstu ducha a skutečnosti v sobě samé, kde se nic neopakuje kromě formy růstu; ačli se vůbec bude chtít vyčítati člověku, který jde, že při své chůzi stojí, protože pohybuje nohama pořád ve stejném rytmu!

I jiná námitka, anebo spíše jiný podnět k vzpouře bývá často, byť i s nejasným uvědoměním uváděn proti téže idei: neklid, který jest u mnohých anebo některých, snaha zlomiti a překonati kruhovitost, která jest zákonem života, a dospěti ke krajině, kde by bylo lze odpočinouti si od běhu tak bohatého starostmi, a odkud člověk, nyní zachráněn na břehu, by se díval dozadu na nebezpečnou vlnu. Avšak měl jsem už příležitost říci, čím tento odpočinek by byl: zdánlivým povznesením a dovršením, avšak ve skutečnosti negací skutečnosti; a dochází se ho jistě, avšak nazývá se

smrtí: smrtí individua, ne však smrtí skutečnosti, jež neumírá a jež se ve svém běhu neznavuje, nýbrž se z něho raduje. A jiní sní o vyšší duchové formě, v níž by se kruh rozkládal, o formě, která by musila býti myšlenkou myšlení, jednotou teoretického a praktického, Láskou, Bohem a jak jinak byla tato forma nazvána; a nepozorují, že tato myšlenka, tato jednota, tato Láska, tento Bůh existují již v kruhu a kruhem, a že zbytečně zdvojují již provedený výzkum a že, tvoříce metafory, opakují, co již bylo nalezeno, jakoby v mytu o jiném světě, který by obrazil samo drama jediného světa.

Dosud jsem ukázal drama v jeho opravdové podobě, totiž ideální a mimočasové, užívaje následnosti pro pouhé pohodlí slovní k označení logického pořádku: — ideální a mimočasové, protože není okamžiku a není individua, v němž ono by se celé neodehrávalo, jako není částečky všeobecna, kde by nevanul dech boží. Avšak ideální, nedělitelné okamžiky dramatu ideálního mohou býti viděny v empirické skutečnosti jako rozdělené, jako tělesný symbol ideálního rozlišení. Ne že by byly odděleny skutečně (opravdovou skutečností jest idealita), ale empiricky zdají se býti odděleny tomu, kdo pozoruje, čině typy, a nemá jiné možnosti určovati v typech individualitu fakt, na něž byla upoutána jeho pozornost, ne-li zhrubováním a přeháněním ideálních rozlišení. Tak se zdá, že umělec, filosof, historik, přírodovědec, matematik, obchodník, dobrý člověk, žijí navzájem odděleně, a že navzájem odděleně existují sféry kultury umělecké, filosofické, historické, přírodovědecké, matematické a života ekonomického a etického, s tak četnými

zřízeními, která se k nim pojí, a že dokonce život lidstva po staletí se dělí v epochy, jimiž jedna nebo druhá nebo jen některá z ideálních forem jest zastoupena: epocha fantastická, náboženská, spekulativní, přírodovědecká, průmyslová, epocha politických vášní, mravních vztahů, kultu požitku a tak dále; a tyto epochy mají své více méně dokonalé běhy i oběhy. Avšak kdo má oko historikovo, mezi uniformitami individuí, tříd, epoch, pozoruje věčné různění; a kdo má vědomí filosofovo, pozoruje jednotu v rozrůznění; a filosof, historik vidí v oné rozrůzněnosti a jednotě pokrok ideální stejně jako pokrok historický.

Avšak mluvme nyní i my, na okamžik, jako empirikové (neboť empirismus, jestliže existuje, jest k něčemu dobrý); a ptejme se, ke kterému z typů patří naše epocha, anebo ona, z níž vycházíme; jaký jest její převážný charakter. Na tuto otázku bude následovati ihned jednohlasně odpověď, že doba ta jest anebo byla přírodovědeckou v kultuře a průmyslovou v praxi; a stejně jednomyslně upřeme jí velikost filosofickou i velikost uměleckou. Avšak protože (a zde již empirismus je v nebezpečí) žádná epocha nemůže žíti bez filosofie a bez umění, také naše epocha měla filosofii i umění tak, jak je mohla míti. A její filosofie a její umění, toto bezprostředně, ona prostředečně, znamenají pro myšlení dokumenty toho, čím epocha naše, ve své složitosti a úplnosti, skutečně byla; vykládajíce je budeme moci si ujasniti bod, z něhož musí vycházeti naše *úloha*.

Umění současné, smyslné, neukojitelné v touze po požitcích, zmítané kalnými snahami po špatně chápané aristokracii, která se odhaluje jako ideál vilnosti, panovačnosti

a krutosti; jsouc mnohdy plno touhy po mysticismu, který jest rovněž egoistický a rozkošnický; bez víry v Boha a bez víry v myšlenku, nevěřící a pesimistické – a často mistrovsky schopné zobrazovati takové stavy duše – toto umění, které moralisté marně odsuzují – jestliže bylo pochopeno ve svých hlubokých příčinách i ve svém původu, vyvolává činnost, která nebude míti jistě snahu, aby umění odsuzovala, potlačovala a napravovala, nýbrž aby vedla život energičtěji k zdravější a hlubší moralitě, která bude matkou umění, vzácnějšího obsahem, a řeknu i vzácnější filosofie. Vzácnější než jest filosofie naší doby, neschopná skládati účet nejenom z náboženství, z vědy a ze sebe samé, avšak z umění samotného, které se nám stalo opět hlubokým tajemstvím, anebo spíše tématem strašných hloupostí pro positivisty, novokritiky, psychology, pragmatisty, kteří dosud představovali téměř sami současnou filosofii a kteří (snad aby nabyli opět nových sil a k zralosti přivedli nové problémy!) sestoupili k nejdětinštějším a k nejhrubějším formám pojmů o umění.

IV

UMĚLECKÁ KRITIKA A UMĚLECKÉ DĚJINY

Literární a umělecká kritika jest často od umělců pojímána jako mrzutý a tyranský *pedagog*, který dává rozmarné rozkazy, ukládá zákazy, povoluje dovolení a svým libovolným určováním jejich osudů prospívá nebo škodí jejich dílům. A proto se umělci vůči ní stavějí buď podrobenými, ponížen ými, lichotnými, pochlebnými, v srdci svém si ji ošklivíce; anebo také, jestliže nedosahují svého cíle anebo jestliže jim pyšný duch zakazuje, aby se snižovali k tomuto dvořanskému umění, bouří se proti ní, popírajíce její užitečnost, proklínajíce ji, posmívajíce se jí a přirovnávajíce (vzpomínka je osobní) kritika k oslu, který vstupuje do dílny hrnčířovy a tříští s *quadrupedante ungalae tonitu* jemné umělecké výtvory, které stály na slunci, aby se vysušily. Vina jest tentokráte, abychom mluvili pravdu, na umělcích, kteří nevědí, čím jest kritika, a očekávají od ní výhod, které ona není s to poskytnouti, a obávají se od ní škod, které kritika není s to způsobiti: neboť jest jasno, že jako žádný kritik nemůže učiniti umělcem někoho, kdo umělcem není, tak žádný kritik nemůže ani, z metafysické nemožnosti, zničiti, poraziti, ba ani lehce se dotknouti umělce, který jest umělcem: to se nikdy nestalo průběhem historie, nestává se dnes, a můžeme s klidem říci, že se nestane ani v budoucnosti. Avšak jindy jsou to kritikové sami anebo domnělí kritikové, kdož se tváří skutečně jako pedagogové, orakula, vůdci umění, zákonodárcové, jasnovidci,

proroci; a rozkazují umělcům, aby dělali to a ne ono, a určují jim témata a prohlašují za poetické jisté látky a jisté jiné ne, a jsou nespokojeni s uměním, které se tvoří v přítomnu; a chtěli by umění podobné tomu, jaké bylo děláno v tom neb onom minulém věku, anebo jiné, jež, jak říkají, zahlédají v nejbližší nebo vzdálené budoucnosti; a činí předhůzky Tassovi, že není Ariosto, Leopardimu, že není Metastasio, Manzonimu, že není Alfieri, D'Annunziovi, že není Berchet anebo fra Jacopone; a kreslí schema velikého umělce budoucího, vyzbrojujíce ho etikou, filosofií, historií, jazykem, metrikou, koloristickými a architektonickými prostředky a vším, čeho po jejich zdání je jim třeba. A tentokráte, po druhé, jest jasno, že vina jest na kritikovi; a umělci jsou v právu, aby si vůči tak divému zvířeti vedli, jak se vede vůči zvířatům, která se hledí zkrotiti, omámiti a ošáliti, máme-li použíti jejich služeb, nebo která vyháníme ven a posíláme na porážku, když se k žádné službě neukazují způsobilými. Ke cti kritiky jest nutno ostatně připojiti, že tito rozmarní kritikové nejsou ani tak kritiky, jako spíše umělci; pochybenými umělci, kteří touží po určité formě umění, které nemohli dosáhnouti, buď že tato snaha byla protikladná a marná nebo že se jim nedostávalo sil; a že, podržujíce takto v duši hořkost z neuskutečněného ideálu, neumějí mluviti o ničem jiném nežli o něm, a bědují všude nad jeho nepřítomností a volají všude po jeho přítomnosti. Mnohdy jsou to i umělci všecko jiné než pochybení, umělci naopak šťastní, avšak pro touž energii své osobnosti stavší se neschopnými vyjíti ze sebe, aby porozuměli formám umění, různým od forem vlastních, a naklonění proto k tomu,

aby je prudce zavrhovali; podporující takovými negacemi *odium figulinum*, žárlivost umělce vůči umělci, závist, která jest bezpochyby vadou, avšak vadou, jíž velmi zdatní umělci se ukázali poskvrnění, takže jim nelze odepříti onu shovívavost, s jakou se chováme vůči vadám dam, tak nesnadno odlučitelných, jak je známo, od jejich roztomilosti. Jiní umělci by měli těmto umělcům-kritikům klidně odpověděti: Čiňte dále se svým uměním, co děláte tak dobře, a nechte nás dělati, co můžeme dělati my; a k pochybeným umělcům a náhodným kritikům: Nežádejte, abychom dělali to, co jste neuměli udělati vy, a co se má státi dílem budoucnosti, o níž ani my ani vy nevíme nic. Ovšem zpravidla se tak neodpovídá, protože do toho zasáhne vášeň; avšak přesto odpověď jest logická, a s touto odpovědí otázka jest logicky rozhodnuta, byť se i dalo předpověděti, že rvačka se neskončí a že naopak bude trvati, dokud budou existovati umělci, umělci nesnášeliví i umělci pochybení: totiž věčně.

Jest ještě jiné pojetí kritiky, které nalézá svůj výraz jako předchozí v pedagogovi a v tyranovi, ve vrchnosti a *soudci*; a přisuzuje kritice úřad, ne již podporovati a říditi život umění - které jest podporováno a řízeno, chceme-li už tak říci, jedině historií, to jest společným pohybem ducha v jeho historickém běhu — nýbrž prostě rozeznávati v umění, které již bylo vytvořeno, krásné od ošklivého, schvalovati krásné a zamítati ošklivé se slavnostností přísných a svědomitých soudů. Avšak bojím se, že ani touto druhou definicí neodnímá se kritice předhůzka zbytečnosti, byť i snad sama provinění byla jinak odůvodňována. Má toho kritika zapo-

třebí, aby rozeznávala krásno od šeredna? Produkce umění sama není nic jiného nežli toto rozlišování, neboť umělec dochází k čistotě výrazu právě vylučováním oškliva, které hrozí do něho vniknouti; a ono ošklivé jsou jeho lidské vášně, které se bouří proti čisté vášni umělecké, jeho slabosti, jeho předsudky, jeho pohodlnost, nedbalost, kvapnost, pošilhávání jedním okem po umění a druhým po divákovi, po vydavateli, po impresariovi; vesměs věci, které ztěžují umělci fysiologické těhotenství a normální porod jeho obrazu-výrazu, básníku plně znící tvůrčí verš, malíři bezpečnou kresbu a harmonickou barvu, skladateli melodii, a které, jestliže se nesnaží ubrániti se proti nim, vnášejí do jejich děl verše dutě znějící, nesprávnosti, nesouzvuky, nevyrovnanosti. A jako umělec v tvůrčím aktu je soudcem, a to nejpřísnějším soudcem sebe sama, soudcem, jemuž nic neuniká – ani to, co uniká druhým – tak poznávají také tito druzí, v spontaneitě své kontemplace, bezprostředně a dokonale, kde umělec byl umělcem a kde člověkem, ubohým člověkem; v kterých dílech anebo v kterých částech děl vládne suverénně lyrické nadšení a tvůrčí fantasie, a v kterých ochladla a ustoupila jiným věcem, které se zdají býti uměním, a proto, nazírané se stanoviska tohoto zdání, se nazývají „ošklivými“. A k čemu je výrok kritiky, když byl již pronesen od genia a od vkusu? A geniů a vkusů jest bezpočet, jest to lid, jest to všeobecný a věkovitý souhlas. To jest pravdivé do té míry, že výroky kritiky přicházejí vždycky příliš pozdě, aby schválily formy již slavnostně všeobecným souhlasem posvěcené (ať není ostatně zaměňován pravý souhlas s tleskáním a se světským povykem, trvalost

slávy s kolísáním štěstěny!) a aby odsoudily ošklivosti již odsouzené, nudné a zapomenuté, anebo chválené sice ještě slovy, ale se špatným svědomím, ze zaujetí anebo tvrdošíjné pýchy. Kritika, pojímaná jako úřad, zabíjí mrtvé anebo dýchá do tváře skutečně živých, představujíc si, že toto její dýchání jest dechem oživujícího boha; to jest, dělá věc zbytečnou, protože krása existuje již před ní. Chtěl bych se zeptati, zda to byli kritikové, kteří stanovili velikost Danteovu, Shakespearovu nebo Michelangelovu, či zda to nebyly spíše legie čtenářů. Jestliže se s těmito legiemi, které jásaly a jásají vstříc těmto velikánům, jednotí, jak je zcela přirozené, i literáti a kritici z povolání, jejich souhlas a jásot neliší se po této stránce od souhlasu všech druhých lidí, dokonce dětí a lidu, neboť všichni stejně jsou hotovi otevírati srdce krásnu, jež mluví ke všem, ačli že někdy nemlčí z nevole — pozorujíc zasmušilou tvář kritika-soudce.

Proto vzniká třetí pojetí kritiky: kritika jako *výklad nebo komentář*, která se musí krčiti před uměleckými díly a omezovati se na úlohu toho, kdo zbavuje obraz prachu, klade jej do dobrého světla, podává poučení o době, v níž byl vymalován, jakož i o tom, co představuje, dále vykládá jazykové formy, historické narážky, faktické i duchové předpoklady básně; a v jednom i v druhém případě vykonavši svoji úlohu, umožňuje, aby umění působilo spontánně v duchu diváka a čtenáře, který bude souditi pak podle toho, co mu poradí niterný vkus. Knihu si v tomto případě představujeme jako vzdělaného cicerona anebo trpělivého a taktního učitele: „Kritika jest umění naučit čísti“, přesně definoval pověstný kritik; a definice nezůstala bez ohlasu.

Dnes nikdo nepopírá užitečnost průvodců po museích a výstavách anebo učitelů četby, ještě méně pak užitečnost učených vůdců a mistrů, kteří znají tolik toho, co je skryto přemnohým, a mohou poskytnouti tolik poučení. Nejenom umění od nás dále ležící potřebuje této podpory, avšak rovněž i umění nejbližší minulosti, které nazýváme uměním současna a které, i když se zdá, že jedná o látkách a že nabízí formy, které jsou známé, není vždy dostatečně známé; a mnohdy jest nutné vyvinouti nemalé úsilí, aby lidé byli připraveni a aby pocítili krásu malé básničky anebo kteréhokoliv uměleckého díla, zrozeného třeba včera. Předsudky, zvyky a zapomnětlivost tvoří ploty okolo těchto děl; a jest třeba zkušené ruky vykladače a komentátora, aby je odklidil a opravil. Kritika, v tomto významu, jest jistě přeužitečná; není však jasno, proč by se měla nazývati kritikou, ježto přece tento druh práce má své vlastní jméno interpretace, komentování a exegese. Aspoň bylo by vhodné nenazývati ji tak, abychom nedávali vznik nejasnému dvojsmyslu.

Dvojsmyslu, neboť kritika žádá si, chce býti a jest něčím jiným: ona nechce vnikati do umění, nechce znova odkrývati krásu krásného a ošklivost ošklivého, nechce se před uměním krčiti, ale naopak vztyčovati se před ním, velikým, a v jistém smyslu vztyčovati se i nad ně.* Čím jest tedy kritika oprávněná a opravdová?

---

* „C'est un beau moment pour le critique comme pour le poète que celui où l'un et l'autre peuvent, chacun dans un juste sens, s'écrier avec cet ancien: *Je l'ai trouvé.* Le poète trouve la région où son génie peut vivre et se déployer désormais; le critique trouve l'instinct et la loi de ce génie." *(Sainte-Beuve,* Portraits littéraires. I, 31.)

Především ona jest *zároveň všecky tři věci*, které jsem dosud vysvětlil; všecky tyto tři věci jsou jejími nutnými podmínkami, bez nichž by nevznikla. Bez momentu umění (a umění proti umění jest v jistém smyslu, jak bylo viděti, ona kritika, která o sobě tvrdí, že jest tvůrčí a že jest pomocnicí produkce nebo potlačovatelkou některých forem produkce na prospěch některých jiných) scházela by kritice látka, na níž by byla prováděna. Bez vkusu (kritika soudící) scházela by kritikovi zkušenost umění, umění, tvořící část jeho ducha, nazírané a chutnané v protivě k neumění. Konečně by tato zkušenost scházela bez exegesí, to jest, když nebyly odstraněny překážky stojící v cestě fantasii reprodukční, poskytující duchu ony předpoklady historických poznatků, jichž potřebuje, a které jsou dřevem, zapalujícím oheň poesie.

Avšak, dříve nežli půjdeme dále, bude dobře, jestliže zde odstraníme těžkou pochybnost, která byla nadhozena ve filosofické literatuře stejně jako v obecném myšlení a kterou bývá zvykem často nadhazovati, a která jistě, kdyby se prokázala oprávněnou, nejenom by otřásla možností kritiky, o níž jsme právě hovořili, nýbrž právě možností reprodukční fantasie neboli vkusu. Jest opravdu možno, jak to činí exegese, sebrati materialie nutné k reprodukci cizího uměleckého díla (anebo našeho vlastního minulého díla, když namáháme svou paměť a listujeme ve svých papírech, abychom si vzpomněli na to, čím jsme byli, když jsme je tvořili) a reprodukovati ve fantasii toto umělecké dílo v jeho pravé podobě? Může soubor potřebného materiálu býti úplný? A, byť i byl sebe úplnější, dá se jím fantasie ve své práci re-

produkční poutati? A nebude působiti jako nová fantasie, přinášející nový materiál? A nebude vůbec nucena z neschopnosti opravdu reprodukovati cizí a minulé? Jest myslitelná reprodukce individuálného, *individuum ineffabile*, když přece každá zdravá filosofie učí, že lze reprodukovati věčně toliko všeobecné? Nebude snad v důsledku toho reprodukce uměleckých děl cizích anebo vlastních minulých pouhou nemožností? A nebude ona reprodukce, kterou zpravidla v obecné konversaci připouštíme jako pouhý fakt, a která je výslovným anebo mlčky přijímaným předpokladem v každém sporu o umění, nebude náhodou (jak bylo hlavně tvrzeno o historii) *une fable convenue*?

V pravdě, přistoupíme-li k problému poněkud ze zevnějšku, zdá se silně nepravděpodobným, že ve všech lidech žijící pevná víra o chápání a porozumění umění postrádá základu; tím spíše, jestliže pozorujeme, že právě ti, kdož teoretisujíce abstraktně, popírají možnost reprodukce, anebo, jak říkají, absolutnost vkusu, jsou pak zvlášť tvrdošíjní při podepírání vlastních soudů vkusových, a cítí velmi dobře rozdíl, který jest mezi tvrzením, že mně chutná nebo nechutná víno, protože je prospěšné nebo neprospěšné mému fysiologickému organismu, a mezi tvrzením, že jedna báseň je krásná a druhá slátanina; druhá řada soudů (jak klasickou analysí ukázal Kant), nese s sebou neodolatelný nárok na všeobecnou platnost, a duše se při nich rozohňují; v dobách rytířských byli dokonce ti, kdož hájili s mečem v ruce krásu *Gerusalemme*, kdežto nikdo, pokud je známo, nedal se zabíti pro příjemné nebo nepříjemné vlastnosti vína. Rovněž neplatí námitka, že se díla umělecky nejošklivější

líbila přemnohým anebo někomu, a ne-li jiným, aspoň jejich autorovi; neboť nikterak nelze pochybovati, že se líbila, (protože nic nemůže vniknouti v duši bez souhlasu duše a tedy i bez příslušného pocitu radosti), ale že tento pocit radosti byl radostí estetickou a že měl za základ soud vkusu a krásy. A přejdeme-li z vnější skepse k pozorování z vnitra, sluší říci, že námitka proti představitelnosti estetické reprodukce jest založena na skutečnosti, která je pojata jako soubor atomů anebo jako abstraktně monadistická, složená z monád, jimž schází každé vzájemné spojení a které jsou udržovány v harmonii toliko ze zevnějšku. Avšak skutečnost není taková: skutečnost jest duchová jednota a v duchové jednotě nic nepřichází nazmar, všecko je věčný majetek. Nejenom reprodukce umění, avšak docela všeobecně vzpomínka na jakýkoli fakt (která je vždy reprodukcí intuic), byla by nepochopitelná bez jednoty skutečna; a kdybychom Césarem a Pompeiem nebyli my sami, to jest, kdybychom nebyli oním všeobecnem, které bylo jedné doby ohraničeno jako César a Pompeius a dnes je ohraničeno jako my, protože oni v nás žijí, o Césaru a Pompeiovi bychom si nemohli učiniti řádné představy. A že dále individualita jest nereprodukovatelná a že nereprodukovatelné jest toliko všeobecno, to může býti ovšem učením „zdravé" filosofie, avšak zdravé filosofie scholastické, která rozlučovala všeobecné a individuelní, dělala z individuelního náhodný element všeobecna (prach, který čas ničí), a neviděla, že pravé všeobecno jest všeobecno individualisované, a že jedině pravé *effabile* jest tak řečené *ineffabile*, konkretní a individuelní. A konečně co na tom záleží, že není vždycky po ruce

materiál k úplně přesné reprodukci všech uměleckých děl anebo jediného uměleckého díla minulosti. Úplně přesná reprodukce minulého jest jako každé dílo lidské ideál, který jest uskutečňován v nekonečnu, a který je proto uskutečňován stále způsobem, který připouští dočasné přizpůsobení skutečnosti ke každému okamžiku času. Jest, v poesii, odstín, jehož plný význam nám uniká? Nikdo nebude chtít tvrditi, že onen odstín, o němž nyní máme temnou visi, která nás neuspokojuje, se nám nepodaří v budoucnosti lépe určiti pomocí badání a meditace, jakož i vytvářením příznivých podmínek a sympatických proudů.

Pročež, jako se vkus cítí bezpečným a oprávněným ve svých sporech, stejně i výzkum a historická interpretace jest neúnavná v obnovování, zachovávání a rozšiřování znalostí minula; ať si jen relativisté a skeptikové v oboru vkusu a historie čas od času vydávají své zoufalé křiky, které nikoho a jak bylo viděti ani je samé nedovedou pohnouti k tomu, aby se vzdali skutečného souzení!

Avšak uzavřeme tuto dlouhou, avšak nezbytnou vsuvku a navažme niť hovoru: umění, historická exegese a vkus, jsou-li *předpoklady* kritiky, nejsou ještě *kritikou*. Vskutku, s tímto trojím předpokladem, nedochází se ničeho jiného než reprodukce a požitku z obrazu—výrazu; to jest obracíme se zpět a jsme toliko uváděni do situace umělce-tvůrce, do aktu, z něhož vzešel jeho obraz. A z této situace nevycházíme, když, jak někteří vychvalují, podnikneme reprodukci díla básníkova a umělcova v nové formě, tím, že se dá za ně rovnocenná náhrada; odtud definice kritika: *artifex additus artifici*. Neboť tato reprodukce v no-

vém rouše byla by překladem, to jest variací, jiným dílem uměleckým, inspirovaným nějakým způsobem od díla prvního; a kdyby byla týmž uměleckým dílem, byla by pouhou a prostou reprodukcí, reprodukcí materielní, s týmiž slovy, s týmiž barvami, s týmiž tóny: to jest zbytečnou. Kritik není *artifex additus artifici*, nýbrž *philosophus additus artifici:* jeho dílo není uskutečňováno, leč když přijatý obraz je uchován a když zároveň jde se za něj; ono patří myšlení, které, jak jsme viděli, překonává a novým světlem osvětluje fantasii, činí intuici vněmem, kvalifikuje skutečnost, a tak rozeznává skutečnost od neskutečnosti. Z tohoto vněmu, z toho rozlišování, které jest vždycky a cele kritikou, to jest soudem, vzniká kritika umění, o níž nyní zvlášť jednáme, spolu s otázkou: zda a v jaké míře fakt, který jest před nás kladen jako problém, jest *intuicí*, to jest, zda jest jako takový realitou, a zda a v jaké míře jí není, čili zda jest něčím neskutečným: skutečnost a neskutečnost se však v umění jmenují krásou a ošklivostí, jako v logice pravdou a omylem, v ekonomii užitkem a škodou, v etice dobrem a zlem. Tedy celá umělecká kritika dá se shrnouti do této nejkratší věty, která ostatně stačí, aby rozlišila její dílo od díla uměleckého a od vkusu (které, uvažovány o sobě, jsou logicky němé) i od exegetické erudice (jež postrádá logické syntese, a proto jest i ona, logicky, němá): „*A* jest uměleckým dílem“ s přiměřenou větou negativní: „*A* není uměleckým dílem.“

To se zdá býti pošetilostí, avšak stejnou pošetilostí zdála se býti definice umění jako intuice; a místo toho se ukázalo, kolik věcí v sobě uzavírala, kolik tvrzení a kolik negací:

tolik, že já, ačkoliv jsem postupoval a ačkoliv postupuji způsobem analytickým, nemohl jsem a nebudu moci uvésti leč několik poznámek. A ona věta anebo onen umělecko-kritický soud jako: „*A* jest uměleckým dílem", zahrnuje především, jako každý soud, podmět (intuici uměleckého díla *A*), k jehož dosažení třeba práce energetické a fantastické reprodukce, spojené s rozlišením vkusovým: věc, která, jak jsme viděli, tak byla často těžká a složitá a v níž mnozí bloudí buď pro nedostatek fantasie anebo pro nedostatečnou šíři a povrchnost vzdělání. A ona věta zahrnuje, mimo to, jako každý soud, predikát, kategorii, v tomto případě kategorii umění, která musí býti v soudu obsažena, a která se stává takto pojmem umění. A také při pojmu umění jsme viděli, ke kolika nesnázím a komplikacím dává podnět, a jak jest majetnictvím stále kolísavým, trvale napadaným a ohrožovaným, majetnictvím, jež nutno trvale brániti proti útokům a nástrahám. Proto umělecká kritika se rozvíjí a roste, upadá a znova rozkvétá s rozvojem, úpadkem a novým rozkvětem filosofie umění; a každému jest možno srovnávati, čím byla ve středověku (kdy, lze téměř říci, jí nebylo) a čím se stala v první polovici osmnáctého věku u Herdera, Hegla a romantiků, a v Italii u De Sanctis; a na omezenějším poli, čím byla u De Sanctis, a čím se stala v následujícím naturalistickém období, v němž pojem umění byl zatemněn, a dokonce zaměňován s fysikou a s fysiologií, ba i s patologií. A jestliže hádky o soudech z polovice anebo méně než z polovice povstávají z nedostatečně jasného vědomí o tvorbě umělcově, z nedostatku sympatie a vkusu, tož z druhé polovice anebo z více než z polovice

vznikají z nedostatečného rozlišení ideí o umění; odkud často se stává, že dva lidé v podstatě jsou zajedno o hodnotě uměleckého díla, jenže jeden schvaluje svými slovy to, co druhý haní, protože jedno i druhé se vztahuje na jinou definici umění.

Pro tuto závislost kritiky na pojmu umění nutno rozeznávati tolik forem falešné kritiky, kolik jest forem falešné filosofie umění; a abychom se drželi pouze hlavních forem, o nichž už bylo hovořeno, existuje kritika, která místo aby umění reprodukovala a charakterisovala, tříští je a klasifikuje; a jest druhá kritika, moralistická, která se dívá na umělecká díla jako na činnosti vykonávané vzhledem na cíle, které umělec si určil anebo které by si byl měl určiti; a jest dále kritika hedonistická, která soudí umění podle toho, zda dostihlo anebo nedostihlo rozkoše a potěšení; a jest kritika intelektualistická, která měří pokroky v umění podle míry pokroků ve filosofii, a na Danteovi zkoumá filosofii a ne vášeň, a Ariosta shledává mdlým, protože u něho nalézá slabou filosofii, a Tassa vážnějším, protože má vážnější filosofii a Leopardiho plného rozkoše v jeho pesimismu; jedna odděluje obsah od formy a obyčejně je nazývána psychologickou; ta místo aby se dívala na umělecká díla, dívá se na psychologii umělců jako lidí; a druhá odděluje formy od obsahu a libuje si v abstraktních formách, protože jí podle individuelních případů a sympatií připomínají starověk nebo středověk; a jest ještě jiná, která nalézá krásu, kde nalézá řečnické ozdoby; a konečně jest ta, která, když byla stanovila zákony jednotlivých druhů a jednotlivých umění, schvaluje a odmítá umělecká díla podle toho, zda

se přibližují k vykonstruovaným modelům či zda se od nich odlišují. Nevyjmenoval jsem všech chybných forem kritiky, ani jsem neměl na mysli učiniti to, a ani nebudu chtíti vykládat kritiku kritiky, která by nemohla býti nic jiného, než opakování svrchu naznačené kritiky a dialektiky estetiky; a již v těch několika narážkách, jež jsem byl učinil, upozorněno na počátky nezbytného opakování. Užitečnější bylo by shrnouti krátce (kdyby i letmé shrnutí nevyžadovalo příliš místa) historii kritiky a položiti historická jména na ideální místa, která jsem naznačil, a ukázati, jak kritika podle modelů zuřila především v italském a francouzském klasicismu, kritika konceptualistická v německé filosofii devatenáctého století, kritika moralistická v období náboženské reformy a národního obrození italského, psychologická ve Francii u Sainte-Beuvea a u tolika jiných a jak kritika hedonistická se rozlévá specielně v soudech lidí z lepší společnosti, kritiků, salonů a žurnálů; a jak kritika podle klasifikací zuří ve školách, kde se věří, že úkol kritiky jest svědomitě vykonáván, když byl probádán tak řečený původ meter, „techniky sujetů", literárních a uměleckých druhů, a když byli vypočteni representanti jednotlivých druhů.

Jinak formy, které jsem povšechně popsal, jsou aspoň skutečné formy kritiky, byť i kritiky pochybené; a to nelze říci vpravdě o jiných formách, které s vlajícími korouhvemi navzájem spolu bojují, první pode jménem „kritiky estetické" a druhá pode jménem „kritiky historické", a které si dovoluji naopak jak zasluhují nazvati kritikou *pseudoestetickou* (anebo estetistickou) *a kritikou pseudohistoric-*

kou (nebo historicistickou). Obě tyto formy, byť i byly sebe více proti sobě obráceny, mají společné záští proti filosofii vůbec a proti pojmu umění zvlášť: záští proti každému zasahování myšlenky do umělecké kritiky, která, podle jedněch, patří do oblasti uměleckých duší, a podle druhých, do oblasti učenců. Jinými slovy: jedni i druzí snižují kritiku pod kritiku tím, že první ji omezují na pouhý vkus a požitek z umění, druzí pak na pouhý výzkum exegetický anebo na přípravu materiální za účelem fantasijní reprodukce. Co má dělati estetika, která zahrnuje myšlení a pojem umění, s pouhým vkusem, bez pojmu, toť nesnadno říci; a co má činiti historie s uvolněnou erudicí, kterou nelze organisovati jako historii, protože byla zbavena pojmu umění, (kdežto historie vyžaduje stále, aby se znalo to, čeho dějiny jsou vypravovány), jest rovněž těžko říci; nanejvýše by mohly býti naznačeny důvody podivného „osudu", jemuž propadly ony dva terminy. Ostatně nebylo by nic zlého ani na těchto jménech ani na nemožnosti, prováděti vlastní kritiku, jen kdyby přátelé prvního i druhého směru se drželi opravdu v hranicích jimi samými označených, a kdyby jedni chutnali umělecká díla a druzí snášeli materiálie pro exegesi; a aby dovolovali dělat kritiku tomu, kdo ji chce dělat, a kdyby se spokojovali s pomlouváním kritiky, aniž se dotýkati problémů, které jí přináleží. Pro takové reservované stanovisko bylo by třeba, nic víc a nic méně, než aby ti, kdož estetisují, neotevírali ústa, nýbrž upadali nad uměním do extase a poddávali se mlčky své radosti; a aby nanejvýš, potkávajíce se se svými bližními, chtěli se navzájem dorozumívati beze slov, jak prý to dě-

lají zvířata (kdo ví, zda to je pravda!): tvář nevědomky u vytržení, rámě napražené v gestu projevujícím úžas a ruce spiaté k modlitbě na poděkovanou za zakušenou radost, musily by vyjádřiti všecko. Historicisté, se své strany, mohli by ovšem mluviti; mluviti o rukopisech, o opravách, o datech časových i místních, o událostech politických, případech biografických, o pramenech díla, řeči, syntaxi, metrech, a jen ne o umění; jemu sice slouží, avšak k jeho obličeji nemohou jako pouzí učenci pozdvihnouti svých očí, jako jich nepozdvihuje služebník k obličeji své paní, jíž toliko kartáčuje šaty anebo připravuje jídla: *sic vos, non vobis*. Ale ovšem: žádejte na lidech, byť byli sebe podivnější ve svých myšlenkách a sebe fanatičtější ve svých podivnostech, takovou zdrželivost, oběť a hrdinství! Žádejte zvláště onoho, kdo z toho nebo z onoho důvodu po celý život se obírá uměním, aby nemluvil o umění a nesoudil ho! Němí estétové mluví o umění, soudí je a rozumují o něm, a stejně si vedou i neplodní historicisté; a protože při tomto mluvení nemají vůdce, jímž pohrdají a jehož nenávidí: filosofie a *pojmu* umění – a pojmu oni přece potřebují; jestliže jim zdravý rozum na štěstí nevnukl, aniž to pozorovali, správný pojem, bloudí mezi různými *předsudky*, moralistickými a hedonistickými, intelektualistickými a konceptualistickými, formalistickými a retorickými, fysiologickými a akademickými, jež jsem uvedl, držíce se hned jednoho, hned druhého, hned převracujíce všecky zároveň a znetvořujíce je. A divadlo nejznamenitější (byť předvídané od filosofa) nastává, když ve svém pošetilém mluvení o umění, estétové i historicisté, nesmiřitelní protiv-

níci, vycházející z protivných bodů, si tak znamenitě porozumějí, že nakonec říkají tytéž pošetilosti; a nic není zábavnějšího než rozpoznávání nejstarších intelektualistických a moralistických ideí na stránkách dojatých milců umění, dojatých tak, že nenávidí myšlení; na stránkách historických positivistů, tak positivních, že se bojí kompromitovati positivnost tím, že se snaží porozuměti předmětu svých výzkumů, který se tentokráte náhodou nazývá uměním!

Pravá umělecká kritika jest jistě kritikou *estetickou*, ne však proto, že opovrhuje filosofií jako kritika pseudoestetická, nýbrž že působí jako filosofie a pojem umění; a jest kritikou *historickou*, ne však proto, že se drží na vnějšku umění jako pseudohistorie, nýbrž že naopak, když byla užila historických dat pro fantastickou reprodukci (a potud není ještě historií), jakmile byla dosáhla toho, co jest fantastickou reprodukcí, stává se historií tím, že určuje, čím jest onen fakt, který ona ve své fantasii reprodukovala, to jest tím, že karakterisuje fakt pomocí pojmu, a že stanoví, jakého druhu vlastně fakt, který se stal, byl. A tak obě tendence, které stojí v protivě ve směrech nižších nežli jest kritika, v kritice splývají; *a „historická kritika umění" a „kritika estetická" jsou jedno a totéž:* užije-li se jednoho nebo druhého slova, je to stejné, a jedno i druhé slovo může nabýti svého zvláštního významu toliko z důvodů oportuních, tak na příklad, když by se chtělo pomocí prvního slova upozorňovati specielněji na nutnosti uměleckého porozumění a pomocí druhého na historickou objektivitu uvažování. Tak bývá rovněž řešen problém, jejž kladou

někteří metodologové, zda totiž historie patří do umělecké kritiky jako prostředek či jako cíl. Neboť nyní jest jasno, že ona historie, které se užívá jako prostředku, právě proto není historií, nýbrž exegetickým materiálem; a že ona, která má význam cíle, jest ještě historií, že však nevchází do kritiky jako jednotlivý prvek, nýbrž jako prvek základní a celek určující; a právě to vyjadřuje slovo „cíl".

Avšak jestliže umělecká kritika je kritikou historickou, následuje z toho, že úloha rozlišovati krásné a ošklivé nebude se v ní moci omezovati na pouhé schvalování a odmítání, jako se děje v bezprostředním vědomí umělce, pokud tvoří, anebo ve vědomí člověka vkusu, pokud kontempluje; a bude se musit rozšířiti a povznésti k tomu, co se nazývá *výkladem*. A protože ve světě historie (který jest ostatně světem v jeho vlastním významu) neexistují fakta negativná nebo bezvýznamná, což vkusu jeví se býti protivným a ošklivým, protože neuměleckým, pro uvažování historické nebude to ani protivným ani ošklivým, protože ono ví, že to, co není umělecké, jest přece *něco jiného*, a má své vlastní právo na existenci, jsouc pravdivé potud, pokud se to opírá o svou existenci. Uměleckou není virtuosní a katolická alegorie, kterou Torquato Tasso vynalezl pro *Gerusalemme*, nebo vlastenecká deklamace Niccoliniho a Guerrazziho, nebo jemnůstky, *concetti*, které Petrarca uvedl do svých vznešených, půvabných a melancholických veršů; avšak alegorie Tassovy jsou jedním z projevů díla katolické protireformace v zemích latinských; deklamace Niccoliniho a Guerrazziho jsou prudké pokusy o rozjitření duší Italů proti cizincům a mnichům, anebo příklony k módě

tohoto rozjitřování; jemnůstky a *concetti* Petrarcovy jsou kultem tradiční elegance trubadurské, oživeným a obohaceným novou civilisací italskou; jsou to vesměs fakta praktická, hodná úcty a historicky velmi významná. Bude se moci k vůli jazykové stručnosti a k vůli zvyklostem mluviti i nadále na poli historické kritiky o kráse a ošklivém; jen když současně bude ukazován anebo označován nebo dáván na srozuměnou, nebo alespoň nevylučován *positivní* obsah nejenom onoho *krásna*, nýbrž i onoho *ošklivého*, jež pak nikdy nebude moci býti tak radikálně *odsuzováno* ve své ošklivosti, jako když bude *odůvodněno* a *plně pochopeno;* neboť takto bude co nejradikálněji vyloučeno ze sféry umění. Z tohoto důvodu umělecká kritika, je-li opravdu estetickou, to jest historickou, rozšiřuje se současně na *kritiku života*, protože nemůže souditi, to jest určovati charakter děl uměleckých, aniž zároveň nesoudila díla celého života, určujíc každému jeho vlastní charakter: a to lze pozorovati u kritiků opravdu velikých, a přede všemi u De Sanctisa, který ve své *Storia della letteratura italiana* a ve svých *Saggi critici* jest právě tak hlubokým kritikem umění jako filosofie, morálky jako politiky, a tak hlubokým v kritice umění, protože hlubokým v kritikách ostatních a naopak: síla jeho čistě estetických úvah o umění spočívá v síle jeho čistě mravních úvah o morálce a jeho čistě logických úvah o filosofii a tak dále. Neboť formy ducha, jichž užívá kritika jako kategorií soudu, lze sice ideálně v jednotě rozeznati, nikoli však materielně odlučovati navzájem se stanoviska jednoty, ačli ovšem nemá býti viděno jejich zesychání a jejich smrt. Obvyklé rozlišování kritiky umělecké od ostatních

kritik slouží tedy prostě k označení, že pozornost autora anebo spisovatele jest obracena spíše na jednu nežli na druhou stránku téhož jediného a nedělitelného obsahu. A stejně empirické jest i rozlišování, které jsem dosud zachovával k vůli didaktické jasnosti: rozlišování mezi *kritikou a historií umění;* toto lišení jest hlavně určováno faktem, že při badání o literatuře a umění současna převládá element soudící anebo polemický, jemuž lépe zdá se slušeti název „kritika", zatím co při badání o literatuře a umění minula převládá element vypravující, takže je raději nazýváme „historií". Vskutku pravá a dokonalá *kritika* jest jasně pojaté *historické vypravování toho, co se událo;* a historie jest jedinou a pravou kritikou, již lze prováděti o faktech lidstva, která nemohou nebýti fakty, protože se udála, a jichž se nelze duchem zmocňovati jinak, leč že je *pochopíme.* A jako se umělecká kritika ukázala býti neodlučitelnou od ostatních kritik, tak také umělecká historie *toliko* z důvodu literárního zpracování předmětu bude moci být rozlišována od úhrnné historie lidské civilisace, v nitru kteréžto historie ona ovšem sleduje svůj vlastní zákon, zákon umění, avšak od níž přijímá hnutí historické, které jest hnutím celého ducha a ne jedné jeho formy, odtržené od forem ostatních. *1912.*

V

POČÁTKY, OBDOBÍ A VÝZNAKY DĚJIN ESTETIKY

I

Nedávno,* píše několik poznámek k dějinám estetiky, přijal jsem za svou běžnou myšlenku, že estetika jest vědou úplně moderní, vzniklou mezi stoletím šestnáctým a sedmnáctým a vzrostší bujně za posledních dvou století. A ačkoliv, pln pochyb, vracel jsem se znova a znova k této myšlence, a ačkoliv ve svém nitru jsem se na ni dotazoval, musil jsem ji nakonec vždy připustiti. Připouštěje ji i nyní, pokládám za vhodné připojiti některé úvahy, které poslouží k jejímu prohloubení a určení, a které zároveň učiní ji přesvědčivější.

Především: řekneme-li, že v dlouhém období kultury helénské až do konce italské renaissance nebylo vědy estetické, není tím řečeno (jak se někteří domnívali), že lidem, kteří tehda žili, byl by chyběl *pojem* poesie anebo umění vůbec. Tato druhá věc má něco nesmyslného v samotné své formuli teoretické, neboť jest nesmyslné, že by duch, v kterémkoli okamžiku svých dějin, nebyl by si vědom sebe sama a že by byl oloupen o své základní pojmy; a ona jest v přímém kontrastu se skutečností, neboť není přípustno popírati pojem, a dokonce pojem tak vznešený jako jest pojem poesie a umění, který řídil soudy Řeků a Římanů, a to nejen jejich umělců, literátů a kritiků, nýbrž jejich kruhů společenských, a mnohdy (jako za šťastných

* Odtud překládáno podle Croceovy knihy: *Nuovi saggi di estetica* (Bari, G. Laterza, 1920), str. 95.

dob athénských) i celého národa. Kdyby podobný pojem nebyl existoval a nebyl působil, jak by bylo mohlo dojíti k onomu antickému lišení krásna a oškliva, k oněm klasifikacím a kanonům básnickým, které, nedotčeny anebo téměř nedotčeny, odolaly stoletím? Jak bylo by bývalo lze, aby jemní znalci mohli usuzovati způsobem, jemuž se podnes obdivujeme v tolika dílech a tolika částech děl myšlení řecko-římského, v komedii Aristofanově a dialozích Platonových, v poetických a retorických traktátech Aristotelových, Ciceronových, Quintilianových, u autora spisu *De oratoribus* nebo onoho, který studoval *Vznešený styl?* Z těchže evidentních, faktických úvah pojem umění nemůže býti upřen období renaissančnímu, v němž (nejenom že samotní básníci a malíři i sochaři jemně hovořili o věcech uměleckých) byly celé davy kritiků z povolání, kteří dovedli rozeznávati zlato a stříbro v literatuře antické i moderní, a na příklad objevili a zjistili krásné zdraví formy Ariostovy jakož i novost a počínající chorobnost formy Tassovy jako v jiném smyslu učinil Aristofanes vzhledem k tragedii Euripidově ve srovnání s tragedií Aischylovou. A z důvodů sice méně evidentních, avšak neméně jistých nutno přiznati tento pojem stoletím, nazývaným středověkem, jež, jestliže vytvořily (jak bez pochyby se stalo) poesii a umění, nemohly je vytvořiti, aniž vedle nich, jako přirozený reflex, vevyvstal soud o poesii a umění; a skutečně i středověk měl, jak známo, své školy, své řečníky, své mecenáše umění i literatury i své básnické závody s příslušnými soudy.

Stejně, v druhé řadě, upře-li kdo estetiku období shora

označenému, nechce tím býti popíráno, že by si lidé byli tehda nedávali mnoho práce s věcmi, týkajícími se umění; vždyť právě Řekům a Římanům vděčíme za to, že byla založena *praktická anebo empirická věda* o umění ve svých různých formách, jako jsou: gramatika, retorika, poetika a jiné sborníky předpisů, vztahující se k uměním obrazným, architektuře i hudbě. Tyto traktáty neupadly vůbec v zapomenutí během středověku, neboť byly uchovány a studovány v kompendiích a zahrnovány do encyklopedií, a dokonce jistou měrou byly rozhojňovány o nové traktáty, odpovídající novým potřebám; a všecko to znova objevilo se v době renaissanční a bylo komentováno, podrobně vykládáno, rozšiřováno a roztavováno v nových traktátech, které spolu s literaturou a uměním antiky zahrnovaly i literaturu a umění nových národů. Od doby helénských sofistů do doby italských humanistů jest po této stránce vykonávána ohromná práce: práce opravdová a skutečná, positivní, prospěšná, a ne nějaké zmítání se v prázdnu, uchylování se s cesty, pedanterie, jak se zdálo později a jak se zdá často i dnes, v důsledku resonance, chvějící se ještě ve vzduchu, již vzbouzely prudké protesty a hlomozivá revolta romantická. Jí navzdory mluvíme nadále o tragedii a komedii, o epice a lyrice, o poesii a prose; všichni se uchylujeme k rozlišování mezi výrazy vlastními a metaforickými, synekdochami, metonymiemi a hyperbolami; nikdo z nás nemůže se obejíti bez kategorií gramatických, jmen, adjektiv, sloves, adverbií; všichni, kdykoliv jest toho zapotřebí, hovoříme o slozích architektonických, o malířství figurálním a krajinomalbě, o skulptuře trojrozměré a vy-

sokém nebo nízkém reliefu; a což jest ještě významnější, všichni tvoříme nové empirické pojmy téhož znění podle vzoru pojmů starých, ve shodě s novými podmínkami kulturními a s novými fakty, jež nám je zvládnouti. Jistě že těchto starých i nových pojmů užíváme s opatrností dříve neznámou, s přihledem k jejich hranicím, s vědomím jejich účelu, který jest praktický a ne kritický a spekulativní; a tak tyto pojmy jsou pojmy antické a zase nejsou, a jsou to sice tytéž pojmy, avšak očištěné od předsudků, jež se na ně byly navěsily a s nimi smísily. Avšak právě to dokazuje, že dílo po této stránce vykonané od starých mělo ráz zdravé akvisice, tak zdravé, že ji lze znovu přizpůsobovati, měniti a lépe chápati, nikoliv však se jí kdy zbaviti. Kdybychom si, na okamžik, představili dobu, v níž neexistovaly anebo sice existovaly, ale způsobem hrubým a primitivním, gramatiky, retoriky, poetiky a jiné sborníky předpisů a kdybychom si pomyslili, že nám jest dáno na vůli, abychom si je sestavili čili nic, byť bychom si byli zároveň vědomi jejich závad a omylů, do nichž, až se objeví, vústí, zdá se nám nemožné, byť i jen v představě, postaviti se na stanovisko, nesestavovati jich; a tento předpoklad ujasňuje nám jejich nepostradatelnost. Avšak, v uvedeném případě nejde o nic většího ani menšího nežli abychom bděli nad technikou a nad nástroji literární a umělecké výchovy, která sice může býti, a také mnohokráte i byla ve své svrchované účinnosti a důležitosti zneuznávána a nahrazována neurčitým povzbuzováním k „spontaneitě“ a „genialitě“, která si však vynucuje potom sama své vlastní uznání, a to pomocí velmi přísné sankce, u osob i u spo-

lečnosti, které jí zůstaly prosty a které, jakýmsi zmatkem a jakousi skleslostí projevují význaky nedostatečné kázně, a jak se zdá, se dovolávají užitečného jha. Mnozí z těchto předpisovatelů i antických i renaissančních byli nepochybně pedanty, a jejich učení pedantickými, neboť činili mechanismus příliš mechanickým; avšak, nehledě k tomu, že s pedanty shledáváme se všude a za všech dob, nutno připomenouti, že u nejlepších z těchto autorů pedanterie jest mírněna pojmem umění tak vznešeným a tak živým za těchto dob, jakož i že mechanismus, nevyhnutelný a srostlý s jejich úlohou, jest takřka mechanismem vláčným, s ustavičným vztahem na věci skutečné a s přechody, jež se zdají protiklady, jsou však, v tomto okruhu, moudrým přizpůsobením. I dnes, berouce znova do rukou tyto knihy, nalézáme v nich často uzdu a vůdce, je to *medicina mentis* proti nebezpečím a špatným zvykům přehnaných tendencí romantických, a máme radost, můžeme-li vstoupiti do učení k těmto starým mistrům.

Ani, za třetí, nemá býti popřeno, že mimo všeobecně rozšířený a v soudech působící pojem umění objevují se v tomto období stopy jiných, filosofičtěji založených myšlenek: jako (abych připomněl hlavní) na příklad jest platonská skepse o významu poesie, která v sobě zahrnovala potřebu badání o úloze fantasie jakož i o vztahu jejím k poznání logickému; a u téhož filosofa položení do protivy mytů a ideí, bajek a úsudků, představ a pojmů a přisouzení mytů, nikoli však myšlenek, poesii; nejhlubší a nejlépe determinované myšlenky Aristotelovy o poesii, kterou rozlišuje od historie, protože se obírá všeobecnem anebo ideálnem,

o rozdílu mezi niternou poesií a pouhou formou metrickou, o očistné moci jistých uměleckých představ, o vzájemném vztahu mezi dialektikou a retorikou, o tvrzeních, prostých významu logického a přesto něco znamenajících a tak vhodných pro úvahu retorickou; a konečně pokus, učiněný Plotinem, aby krása věcí vnějších byla rozložena v krásnu niterném a duchovém a aby pojem krásy byl sjednocen s pojmem umění. I velmi rozšířená učení o poesii, orientované k rozkoši anebo vhodné příjemně poučovati o pravdě a laskavě vybízeti k dobrému nebo napodobiti přírodu – nejsou úplně prosty obsahu filosofického ani naprosto neschopny kritického rozvoje; neboť první z těchto učení zdůrazňuje po svém způsobu, vůči logickému a mravnímu charakteru, nelogický a nemorální ráz rozkoše v umění; druhé, proti pouhému hedonismu, jeho charakter teoretický, a třetí, proti abstraktní všeobecnosti ideí, konkretní a individuelní charakter personifikací uměleckých, podobných po té stránce dílům původním. Ba i u scholastiků jest možno zaznamenati originelní a plodný rys jako jest na příklad *cognitio intuitiva* a *species specialissima* u Dunse Scota; a za renaissance, jak se tehda říkalo, byl obracen, znova obracen a úzkostlivě ohledáván pojem poetické pravdy anebo „pravděpodobna“ a důmyslné myšlenky o všeobecnu básnickém, o bezprostředním soudu v poesii, o kráse jako výrazu mohly býti vyčteny od Fracastora, Giordana Bruna, Campanelly a jiných. Proto je dovoleno – a tohoto svolení bylo hojně využito od sestavovatelů akademických disertací – sebrati tyto a jiné rozptýlené myšlenky a poznámky a psáti o estetice toho neb onoho autora

antického, středověkého a renaissančního anebo přímo o estetice těchto různých období.

Avšak, připustíme-li naprosto tyto tři body – a dokonce musíme dávati dobrý pozor, abychom si jich bedlivě všimli a na ně nezapomněli – objevuje se ještě více evidentním, že v období, které se rozprostírá od Řeků do století sedmnáctého, nebylo estetiky ve vlastním slova toho smyslu. To proto, že onen pojem umění, jehož účinnost jsme oslavili, byl, jak jsme byli řekli, rozložen v soudech anebo bloudil sem tam po aforismech a sentencích „uvolněn a bez spojení", podle výroku Platonova Sokrata, to jest bez soustavného spojení s jinými pojmy filosofickými. Empirická věda o umění byla empirickou, to jest nepřemýšlela o umění skutečně, spokojujíc se rozdělovati je v části a částečky, zevšeobecňovati jednotlivé případy a zakládati o tom pravidla. Blesky filosofie umění čili estetiky, které tu a tam ve filosofii šlehaly, nejenom nenalezly následování, nýbrž náhle zhasly, bez účinku na samotné své autory. A chce-li kdo namítati, že sice došly následování, avšak až později, a že na příklad platonská negace poesie objevila se znovu u Descartesa a Malebranche, což zpětným působením vedlo k požadování práv fantasie; a že Plotinův nárys systému krásy jako vyzařování ideje, nedokonalé v přírodě a dokonalejší v duchu umělcově vrací se opět, s větším bohatstvím jednotlivostí a s větší zralostí metody v pokantovském idealismu; a že Aristotelova narážka na nelogické výpovědi byla potvrzena moderní filosofií jazyka; že *cognitio confusa* Duns Scotova působila v leibnitzianismu a svým prostřednictvím vytvořila *Aesthetica* Baumgartenova; že estetický hedonis-

mus antický byl oživen u sensualistických estetiků Settecenta, jejichž vliv na Kantovu *Kritiku soudu* byl tak značný, a tak dále; – tím vším neříká se nic jiného, nežli že estetika patří dobám moderním, protože teprve tehdy mohly vzklíčiti zárodky, rozptýlené v dobách předchozích a že teprve tehdy byla pochopena cena těchto předběžných náznaků. Tak ideje temného Herakleita byly vesměs přijaty do Logiky Heglovy; avšak tento akt spravedlnosti, vykonaný s takovým zpožděním, potvrdil, že, přes předtuchy Herakleitovy myšlení antickému pravá dialektika zůstala cizí.

Důvod, že stejně jako dialektika, od starověku až do úsvitu doby moderní chyběla filosofie umění anebo estetika, nutno hledati v rázu myšlení antického stejně jako myšlení středověkého a renaissančního, jež kolísalo mezi jevy přirozenými a nadpřirozenými, mezi světem a zásvětím a které se nikdy nezastavilo u pojmu ducha, jenž jest kritikou i jednotou obou těchto abstrakcí; a tak toto myšlení mohlo dáti vznik *fysice a metafysice, vědě o přírodě i teologii*, brzy jedné a brzy druhé, ba oběma zároveň, nikoli však *filosofii ducha*. Duch, v tomto pojetí, byl postaven na roveň přírodě, jsa předmětem mezi předměty a věcí mezi věcmi; proto jako učení o poesii a o umění bylo vyčerpáno „fysikou“, to jest naturalistickými klasifikacemi gramatik, poetik, retorik a tak dále, tak logika vyčerpávala se klasifikacemi forem vnějších neboli slovních, etika klasifikacemi ctností a povinností; a tím, nad těmito a jinými disciplinami přírodními byla zakládána ontologie principů transcendentních, které od mytů fysiologů a od atomů materialistů postupovaly k Bohu křesťanskému. A ačkoliv křesťanství

učinilo intensivnějším vědomí o spiritualitě skutečna, na druhé straně v teorii poznání směřovalo k bezprostřednímu pochopení Boha a v teorii praxe k negaci života světského, a tak, byť i gnoseologické a etické pojmy jeho mystiků a asketů byly sebe hlubší a sebe důsažnější, tato hloubka byla zároveň vyvažována nezájmem o ony formy ducha, které lpěly co nejvíce na světě: o smyslovost, o vášnivost; to znamená ve sféře praxe nezájem o teorii života politického a ekonomického a ve sféře teoretické o teorii poznání smyslového anebo estetického; a pokud se týče státovědy, bylo třeba vyčkati myšlení Machiavelliho a pokud se týče estetiky myšlení Vicova. Odtud vysvítá, že nedostatek a nepřítomnost estetiky v době předcházející století sedmnáctému nebyly závislé na jistých náhodnostech a nehodách, ale že byly úplně v souvislosti s rázem myšlení i života oné doby.

Tato souvislost může se našim očím jeviti nesouvislostí, díváme-li se na ni při světle nových a širších pojmů; avšak protože takové naše širší pojmy jsou odpovědmi na problémy, které tehdy ještě nebyly kladeny, jest jasno, že výtka nesouvislosti by v tomto případě byla anachronistickou a antihistorickou. Zkrátka: tvrdí-li se, že v době, o niž mluvíme, scházela estetika anebo jiný pořad duševní tvorby, třeba dávati pozor, aby člověk do slova: „nedostatek“ nevkládal významu skutečné neexistence a tedy i úzkosti a neštěstí, jichž ve skutečnosti nebylo. Pojmy „uvolněné a nespojené“, to jest nevypracované systematicky v určitou doktrinu, zato však roztavené v soudech a rostoucí a determinované spolu s nimi, dostačovaly přesto k rozpozná-

vání krásna od nekrásna, poesie od nepoesie, stejně jako dobra od nedobra, pravdiva od nepravdiva; a tak duchové těchto lidí plavili se více méně klidně po moři pravdy, zatím co vědy empirické se své strany budovaly systémy řad soudů, podnikaly indukce a abstrakce a stávaly se vůdcem při souzení a konání. Všecko ostatní bylo hranicí, jež, jako taková, nebyla pozorována (anebo toliko zřídka a prchavě), bylo „dogmatickým snem", sotva různým od jiného snu; a proto nebyla pociťována úzkost z hranice – překážky, jak bychom ji byli pocítili my, kdybychom byli nuceni pochopiti méně věcí nežli můžeme skutečně dnes chápati. Jinými slovy: chyba, kterou bychom spáchali, kdybychom tuto duševní situaci pokládali za nedostatek, za stav nemilosti, byla by podobna chybě onoho člověka, který by pokládal za nešťastnou dobu, v níž není železnic a paroplavby, kdežto nešťastným se může cítiti toliko člověk sám, v představě, když, jsa odtud zvyklý na podobné pohodlí života, si představí, že jest přenesen na místo, kde by podobného pohodlí nebylo a kdy by naopak existovaly příslušné potřeby, zrodivší se spolu s tímto pohodlím. Přijde čas, kdy i věk, v němž žijeme my a který se nám zdá býti věkem tak osvíceným, bude si představován se všemi svými hranicemi, protože jiný, bohatší, věk jej překoná; avšak skutečnost budoucnosti není skutečností přítomnosti. A aniž jsme se uchylovali k představě jiného věku, vzdáleného od přítomnosti staletími anebo tisíciletími, můžeme viděti v každém okamžiku, v sobě samotných, ve svém každodenním pokroku duševním, jak myšlenky roku, dne, předchozí minuty jsou obmykávány a překračovány myšlenkami širšími; a přece v každé

minutě, dnu anebo roku jsme v souvislosti se sebou samými a spokojenými, souvislými a spokojenými, pokud se těmi vlastnostmi vyznačuje a nevyznačuje každý akt života.

II

Důkaz přesné shody mezi nedostatkem estetiky v širším slova smyslu a charakterem antické filosofie jest dán současným zrodem moderní filosofie a estetiky. Počátky estetiky mohou, jak bylo naznačeno, býti položeny mezi šestnácté a sedmnácté století, to jest spadají v touž dobu se zrodem moderního „subjektivismu", s filosofií jako vědou dneška, s pojetím reálna jako něčeho imanentního (to jest: imanentního v duchu, protože imanence v přírodě, tak řečený panteismus, jest rovněž, jako příroda samotná, formou transcendence). Vzhledem k době, která se takto započíná, doba, která se uzavírá, to jest ona, která byla vyznačena shora, nepatří *historii*, nýbrž nanejvýše, *prehistorii* estetiky, jejíž nějaký zákmit a stopa toliko tu a tam se objevuje. A protože estetika a moderní subjektivismus jsou tak úzce spojeny, že tvoří jedinou věc, a protože subjektivismus anebo filosofie ducha znamená skutečnou a čistou filosofii, filosofii pravou a vlastní, naproti jakékoli fysice, metafysice a teologii, nebude obav, aby z tohoto fakta byl odvozen další důsledek: že filosofie jest opravdu dílem dob moderních, a že ona filosofie, která si tak říká od starověku po renaissanci, jest filosofií toliko ve své části druhotné a episodické, že však ve své části hlavní a základní zůstává postupně mytologií, náboženstvím, metafysikou, mysticismem anebo

jak jinak bude libo ji nazvati. Řekněme, že není třeba míti strachu, protože jsme právě, vzhledem k estetice, ukázali, co znamenají podobné negace, směřující k tomu, aby byla kvalifikována doba, nikoli však aby byla odsouzena; a rovněž z jiného důvodu: že tento důsledek není tak paradoxním a novým, jakým se zdá býti podle způsobu, jímž byl dedukován a formulován, jakmile si člověk vzpomene, že za posledních dvou století stalo se velmi živým vědomí (podobné snad toliko vědomí, vzniklému spolu s triumfem křesťanství) o tom, že je to něco tak mimořádného k realisaci, že před naším zrakem doby předchozí se shrnují v jediné období, vůči kterému se doba moderní klade do rozhodné protivy; a doba moderní byla různě definována jako doba Rozumu, od té doby člověka osvěcujícího, doba Ducha, došedšího k vědomí sebe sama, doba Svobody úplně rozvinuté anebo jako doba „positivní", která následovala za dobou „teologickou" a „metafysickou".

Vrátíme-li se k estetice, vidíme, že problém, na nějž nová věda snažila se odpovídati, byl (abychom podali jeho úhrnné a všeobecné označení) problém úlohy, kterou poesie, umění anebo fantasie vykonává v životě ducha, a tedy problém vztahu mezi fantasií a poznáváním logickým a životem praktickým a morálním: což vedlo v témže aktu k opačné otázce o úloze logického poznání a praktického a mravního života, to jest ducha ve vztahu a diatektice ke všem jeho formám. „Zříditi inventář ducha lidského", toť bylo nové heslo spekulace; a problém estetiky tvořil část požadovaného inventáře a zároveň se měnil v celek. Bylo nemožným do základů probadati kvalitu poe-

sie anebo fantastického tvoření, aniž byl úplně probadán duch, a bylo nemožno konstruovati filosofii ducha, aniž byla konstruována estetika; této nutnosti žádný filosof moderní není podroben a když se zdá, že jeden z nich se z toho vyloučil, podíváme-li se lépe, vidíme, že buďto více méně upadl do starého dogmatismu anebo že i on se dotkl problému estetického, byť i způsobem neuvědomělým, nepřímým anebo negativním. Kant (a tento slavný příklad může stačiti), který déle nežli druzí odolával tomu, aby estetiku povznesl mezi sujety filosofické, viděl se nakonec nucen, když byl dokončil obě kritiky čistého rozumu i rozumu praktického, aby k nim připojil kritiku třetí, kritiku soudu estetického a teleologického; byť zpozoroval vážnou mezeru a jakýsi *hiatus*, které by jinak v jeho „inventáři" byly zůstaly. A argument proti tomu netvoří předsevzetí, někdy projevované od moderních autorů, chtíť studovat estetiku „mimo filosofii a nezávisle na ní"; neboť totéž bylo opakováno mnohokráte o estetice i o logice a mělo tím pouze býti rozuměno: „mimo filosofii ontologickou, transcendentní a dogmatickou", to jest: mimo metafysiku. Což bylo předsevzetí v podstatě velmi chvályhodné a jest jen potvrzením našeho soudu. Pouto estetiky s celou ostatní filosofií jest celkem, u moderních myslitelů, niterné a nikoli vnější, jaké bylo naopak u filosofů věků předchozích, které o věcech uměleckých jednaly toliko, pokud jejich empirické systematisace se členily do encyklopedií vědomostí anebo do řad vedle sebe položených vědomostí.

Přesto, máme-li správně chápati a souditi dějiny estetiky a vůbec dějiny moderní filosofie, není třeba podleh-

nouti víře, že spolu s počátkem moderního subjektivismu stará filosofie transcendentní anebo metafysická rázem zmizela anebo že poznenáhla stávala se mdlou anebo že by mohla úplně v budoucnu se ztratiti. Vyjdeme-li z těchto falešných věr, vidouce později, že v každé moderní systematisaci jest větší nebo menší měrou a byť i jako lehounký stín anebo lehounká skvrna jisté residuum metafysiky a transcendence, jsme vedeni k tomu, abychom usoudili, že v poslední analysi se dochází znova k metafysice a transcendenci a že tedy nic se v podstatě nezměnilo z toho, o čem bylo tvrzeno, že se to změnilo. Držíme-li se případu estetiky, není moderního estetika, který by nemohl býti, v tom neb onom bodě svých výkladů, obviňován z intelektualismu nebo moralismu, sensualismu a abstraktismu, a nakonec dokonce i z naturalismu a transcendence. Nuže, bez pochyby nutné formy omylu (a myšlení metafysické anebo transcendentní jest z nich), jimiž duch lidský při svém badání prochází, jsou věčné, to jest vracejí se ustavičně; avšak okolnost, že se těmito formami omylu vždy znova prochází a také že se omylu nadějeme, neznamená, že by nebylo pokroku. Všeobecný pokrok, pomocí něhož filosofie moderní se jistou měrou odlišuje od filosofie antické a vůči níž se takřka staví jako filosofie vůči metafysice, jako subjektivismus vůči objektivismu, jako imanence vůči transcendenci, spočívá ve *všeobecné orientaci*, v *převládajícím motivu*, v *intonaci* filosofie nové vůči filosofii staré, ve kteréžto filosofii metafysika byla věcí hlavní a myšlení kritické věcí vedlejší a episodickou, zatím co ve filosofii moderní hlavní věcí je kritické myšlení a epi-

sodou metafysika. Tak Kant, když byl, kritikou svých předchůdců, zjistil, že krása existuje bez pojmu, neinteresovaná, s účelem, který není představován, a že jest pramenem rozkoše, avšak rozkoše všeobecné, připouštěl znova, neobezřetně, intelektualismus do definice uměleckého díla, jež mu bylo adekvátní představou pojmu, ve kteréžto představě genius by slučoval inteligenci s představivostí; a dokonce znova připouštěl vnější finalitu, vykládaje krásno jako symbol morality; avšak to neumenšuje pravdy ani plodnosti nových principů, od něho stanovených, to jest: nepůsobí, aby nebyly rozřešeny problémy, jež on skutečně rozřešil. Podobně Hegel, když byl zjistil intuivní charakter umělecké představy, jež jest sice ideou, avšak ve formě smyslné, upadal znovu do logicismu, rýsuje dialektickou historii umění jako ideu, a jinými podobnými svými doktrinami; a když byl rozpoznal, že krásno přísluší duchu a ne přírodě, konstruoval učení o kráse v přírodě, vytvářeje jistý plotinismus; avšak, přesto, množství problémů, jím dobře položených a dobře rozřešených jest převeliké, a pokrok, jeho zásluhou v úhrnu vědeckém způsobený, evidentní. Stejně věc má se s každým jiným aspektem jejich filosofií, neboť nikdo nebude si představovati, že popřel sílu Kantova kriticismu, když byl připomněl slabost, jíž jeho autor se oddává, klada „věc o sobě“ a implicite obnovuje dogmatismus a transcendenci; anebo že popřel hlubokou Heglovu reformu logiky pomocí dialektiky, toliko proto, že Hegel přenáší dialektiku i tam, kde jí nelze užíti, že usuzuje dialekticky o empirických pojmech fysických a zoologických a že z lůna filosofie konkretní

dává vyrůstati myšlence nejabstraktnější, a v nejhorším slova toho smyslu, metafysické.

A ještě jiná připomínka jest nutná, chceme-li přesně pochopiti nejenom historii estetiky, nýbrž vůbec historii moderní filosofie: to, co je nazýváno „problémem estetickým", nesmí býti zaměňováno s „jediným" problémem, a zkrácený název, jímž označujeme nevyčerpatelný pořad různých a vždy nových problémů, nesmí býti brán doslova. Kdyby problém byl opravdu jediným, stalo by se nutně, že buď by byl rozřešen a v tomto případě věda estetická by zahynula, neboť by úplně vyplnila svůj účel; nebo že by nemohl býti rozluštěn, což by bylo znamením, že byl špatně položen anebo že nejde o problém, nýbrž o dvojsmysl; anebo by se stalo, že by byl rozluštěn toliko částečně, pomocí postupných aproximací, aniž se kdy došlo k úplnému rozřešení, a vrátili bychom se k předešlému případu, protože poloviční pravda není pravdou a problém, jehož nelze úplně rozřešiti, jest problém, který byl špatně položen. Jakmile se však za tento kolektivní výraz náhradou položí realita, kterou výraz zároveň označuje i zastírá, vidí se, že estetika i celá filosofie vědy existuje a už neexistuje, to jest: že *žije* a že problémy jsou sice postupně rozřešovány, že však každý, byv rozřešen, plodí jiné problémy, jež nutno řešiti. A tehdy, zkoumaje pokročilé doktriny čili problémy položené a rozřešené od jednotlivého myslitele anebo od mnohých myslitelů v určitém období, člověk může si udělati ponětí o pokroku lidského ducha, který jest věčným uskutečňováním pravdy.

Problém na příklad, o němž více méně vědomým způ-

sobem pracovali hlavně italští rétoři a kritikové šestnáctého století, jsouce vybízeni diskusemi a literárními úvahami předešlého století, spočíval v tom, že se znovu hledala zvláštní schopnost pro uměleckou tvorbu, různá od pouhého intelektu, schopnost, která by byla vlastněji s to vymýšleti a vytvářeti krásu, o kterézto schopnosti hovořili pode jménem „talent" („ingegno"), kladouce ji do sousedství „imaginace" anebo „fantasie"; a schopnost, jsoucí s to umění souditi, jež by nebyla uvažujícím rozumem a již nazývali soudem anebo „vkusem" („gusto"); kladli ji do sousedství brzy „citů", brzy rozlišování anebo intuice „nevím co" („non so che"). Avšak, v téže době, Descartes a jeho bezprostřední následovníci, hledíce převésti lidské poznání na matematickou evidenci, neznali anebo odmítali, co se jim zdálo býti kalným druhem myšlení a souzení a pro větší slávu rozumu (raison) šlapali po fantasii a poesii obětovali matematice a metafysice. Přesto nebylo by lze říci, že by Descartes byl zpátečníkem ve srovnání s těmito vynálezci talentu, vkusu, citu a „nevím co"; anebo že by tito badatelé byli zpátečníky vzhledem k Descartesovi, neboť oba problémy byly různé a kladly do světla různé pravdy: první vskutku docházeli k objevu úlohy poesie a umění v životě ducha, kdežto druhý, byť i ve formě racionalistické, zakládal filosofii ducha, které přesto bylo nutně potřebí k tomu, aby zbavila neurčitosti a nejistoty objevy badatelů prvních. To jest pravdou do té míry, že pod vlivem Descartesovým nejenom se dospělo k skládání traktátů, které umění hleděly převésti na jediný princip (Batteux) nebo definovati krásu v jejích různých

formách anebo řádech projevu (André, Crousaz); avšak z cartesianismu vyšel Leibnitz, který ve svém myšlení sjednotil (a to bylo, s této strany, jeho novým problémem) pravdu rétorů století šestnáctého s pravdou Descartesovou a který v teorii poznání určil místo myšlenkám zmateným i jasným, jež předcházejí myšlenky zřetelné, poesii, jež předchází filosofii; a jeho žáci učinili z těchto pravd přímo základ učení, zvláštní vědu, *scientia cognitionis sensitivae*, *ars analogi rationis*, *gnoseologia inferior*, již nazvali jménem *Aesthetica*. Problém dobře položený i dobře řešený, třebaže pouze stupňovitý anebo kvantitativní rozdíl mezi poznáním intuitivním a poznáním intelektuelním nestačil těm, kdož následovali brzy potom a třebaže, mělo-li býti pokračováno v rozvoji narýsované estetiky a měla-li k ní býti připojena teorie o geniu a vkusu, měli se ptáti tito myslitelové, zda opravdu intuitivní poznání jest poznáním intelektuelním „změteným", a třebaže ponenáhlu došli k proměně tohoto kvantitativního a psychologického pojmu v pojem jiný, spekulativní: pojem autonomní fantasie. Z jiné a různé skupiny prací, ze studií gramatických a z formalistické logiky, vzcházela téměř v téže době věda o gramatice neboli „filosofická gramatika", která jakožto racionalisace iracionální čili fantastické metody jazyka a empirických gramatik, jež byly z důvodů pedagogických zakládány na této metodě, mohla se jeviti něčím jiným nežli vytvářením kolosálního omylu, avšak která touto snahou, ať už sledovanou jakkoliv, pochopiti řeč v jejím vnitřním zákoně, vskutku vytvořila filosofii řeči, která zůstala a která se rozvíjela, zbavujíc se poznenáhlu předsudků

gramatiky logické. Dokonce: mezi týmiž zpracovateli logické gramatiky nebylo váháno položiti otázku, zda by bylo lze pokládati formy imaginativní, tak řečené metafory a tropy, za ozdoby a přípojky holé formy logické, a ukázalo se, že nejsou „zkrašlováním", nýbrž „spontánními formami výrazu" (Du Marsais). A ačkoliv všeobecně nebyl pozorován ani tehdy ani dlouhou dobu poté úzký vztah a dokonce identita mezi problémy nové filosofie jazyka a problémy nové vědy o umění čili estetiky, takový vztah byl vytušen od Vica, který se dal do zkoumání počátků jazyků v samotných počátcích poesie. Přesto, postavíme-li Vica nad všecky estetiky jeho doby i celého osmnáctého století, jest to něco, co může býti jistě odůvodněno velkolepostí jeho učení i náčrty jeho učení, předjímajícími dalekou budoucnost, jest to však na druhé straně pokládati za nepřesnost, stejně jako jest nepřesné, v přesném slova toho smyslu každé stanovení priority, které lze připustiti toliko v empirii, když řeč stává se emfatickou. Vico ovšem, stejně jako každý jiný myslitel, prohloubil některé anebo mnohé problémy, nestaral se však o jiné, které přesto vznikly v jeho době a dávaly podnět ke kontroversím; a jeho hlavní snahou bylo obhájiti originalitu fantasie vůči negacím suchých Cartesianů a pokládati ji za první formu poznání ve věčném vývoji ducha stejně jako v sociologických fázích i ve skutečné historii lidských společností. Avšak veliká a slavná estetická otázka osmnáctého století byla otázka absolutnosti nebo relativity vkusu; ona v sobě jistě zahrnovala (neboť každé filosofické tvrzení zahrnuje v sobě všecka ostatní) otázku po povaze

umění, to jest otázku, zda umění jest ve vztahu s praktickými zálibami individua či s mentálními formami pravdy, jenže tato otázka byla nadhazována a formulována ve vztahu s pochybami, s kterými se zpravidla rodí různost a kontrast soudů o krásе a o umění. Otázka nejvšeobecněji přetřásaná v této době, jak jest dosvědčeno bohatou literaturou, jistě však ne otázka jediná; a zde stačí, vzpomenouti si hned na dvě jiné: na otázku po hodnotě učení o „literárních genrech“ a „pravidlech“, tak vypracovaných od italské poetiky renaissance a později od poetiky francouzské, jakož i na otázku, týkající se „hranic“, to jest charakteru jednotlivých umění. V první z nich stalo se, že bylo hájeno stanovisko největší svobody a že byl slyšen nejrozhodnější protest proti předsudku genrů právě od spisovatele, který po jiných stránkách byl racionalistou téměř pedantickým, od Graviny: a my to zaznamenáváme, abychom ještě jednou opakovali, že vždy, mají-li dějiny býti chápány, sluší se sledovati zvláštní ráz problémů i myslitelů, při čemž se vyhýbáme přílišné tendenci zjednodušovací a sjednocovací jakož abychom nenalézali souvislost, kde jí není. Pokud se týče druhé otázky, řekl bych rád, jak už bylo učiněno pokud se týče filosofické gramatiky, že učení, jež z ní vzešlo, učení Lessingovo, jakmile bylo každému umění určováno zvláštní pole věcí anebo problémů (poesii činnosti, skulptuře těla atd.) nepředstavovalo by nic jiného nežli připojení nového omylu k omylům starým, a dokonce zhoršení vzhledem k jemnému aforismu antickému: *ut pictura poësis*. Avšak ve skutečnosti Lessing, který neřešil problém uměleckých hranic, sám o sobě nesmyslný, anebo

který jej rozřešil špatně, rozřešil správně onen problém, kterým se opravdu obíral, to jest: dokazoval, že žádné umění (jako, ostatně, žádné jednotlivé umělecké dílo) nemůže býti převedeno do jiného umění a v něm nalézti svůj ekvivalent. Tak Lessing povznášel do mnohem větší výše badání o jednotě i různosti uměleckých představ, aniž tím bylo řečeno, že, redukuje co možno nejvíce pojem uměleckých hranic, by byl vedl problém do polohy opačné jakož i k opačnému řešení, které v těchto hranicích vidí klasifikaci, odvozenou z fysiky a v důsledku toho estetice cizí. Také ze studií, týkajících se umění figurálních, vzešla *Historie* Winckelmannova, kniha, která, jak se zpravidla říkává, vytvořila pravé a vlastní dějiny těchto umění; a to je rčení, které jest předmětem protikladů anebo aspoň omezení, protože Winckelmann své dějiny založil na kriteriu abstraktním a protihistorickém, na tak řečené „ideální kráse"; a po té stránce stál níže nežli Vico, u něhož dějiny básnictví se mění spolu se změnou podmínek společenských i postojů mentálních. A přece pro toho, kdo uvažuje o rázu předchozí historiografie umění figurálních, skládající se buď z uměleckých biografií nebo ze sbírek antik, zůstává pravdou, že Winckelmann zamýšlel a pokusil se napsati vnitřní dějiny těchto umění, přesto že v samotné niternosti této jeho historie jest skryta jistá vnějšnost. A za doby Winckelmannovy a v jeho rodné německé zemi Hamann a Herder spontánně se pouštěli na cestu, kterou již byl před nimi prošel italský filosof: oba mnohem menší nežli on spekulativní šíří i silou a které přesto bychom nemohli opominouti jako kopie vzhledem k originálu, neboť problémy, o nichž pojednávali,

tak podobné problémům Vicovým a episodické a zlomkové ve srovnání s nimi, jsou přesto nové, obohacené o pojmy, od té doby vytvořené a hlavně zrodivší se z předpokladů kultury germánské, odlišné od téměř výhradně klasických a humanistických problémů Vicových. A ještě jiní, činíce za pomoci psychologické metody svěžími jisté rozdíly antických rétorů, zabývali se objasňováním a definováním vznešena, komična a jiných forem citu, v jejich vztahu s krásnem a s uměním. Kant na konci století jest jako bod, v němž se sbíhá estetické myšlení sedmnáctého století (které v *Kritice souzení* se obráží se svým badáním i se svými polemikami, s pravdami, jichž bylo nabyto i s pochybami, které jím zmítaly), avšak současně východisko myšlení, které je překonává; a to vysvětluje, proč historikové estetiky Kantovi i na tomto poli přiznávají místo césarské anebo napoleonské, jako někomu, k němuž se obracela „dvě století, navzájem vůči sobě ozbrojená", očekávajíce od něho rozhodné slovo. A i tohoto napolo symbolického obrazu může býti užito, jen když bude rozvážně vykládán, neboť jest pravda, že Kant si znovu a způsobem zvlášť intensivním klade otázku, příznačnou svému století, otázku po absolutnosti a relativitě vkusu, jakož i další otázky po pravidelnosti a nepravidelnosti talentu, po kráse čisté a kráse návěsné, po vznešenu a komičnu, jakož i po hranicích umění. Avšak jest rovněž pravda, že Kantovi o síle krásy podařilo se podati charakteristiku sice velmi živou, avšak negativní a všeobecnou, analogickou charakteristice zákona mravního, jenž jím byl vzat v ochranu proti jakékoliv etice materielní anebo utilitaristické; jakož i že

u Kanta, založeného antihistoricky a antidialekticky, neobráží se opravdu již započatá historicko-dialektická úvaha o poesii a o jazyku. Po této stránce německá estetika pokantovská, estetika, jež jde od Schillera k Heglovi až po nejmenší duchy a po epigony, jako je Schopenhauer, nenavazuje na Kanta, nýbrž na Herdra a rovněž na Leibnitze a na Baumgartena (a ideálně na Vica) a má ještě dnes své přívržence. V této estetice ostatně problém, týkající se úlohy umění v životě ducha jest sjednocen s problémem, týkajícím se mentálního orgánu, jímž se zmocňujeme Absolutna; a proto umění brzy jest směšováno s filosofií, brzy stává se nižší formou filosofie čili myšlením mytologickým, brzy se povznáší k jistému druhu hyperfilosofie; a jednota uměleckého aktu, jsouc zneklidňována tímto cizím elementem, štěpí se na obsah a formu; a retorika, literární genry, dělení umění, krása přírody, estetické smysly i všecky ostatní empirismy jsou podržovány a, což jest horšího, racionalisovány a dedukovány po způsobu pravd filosofických. Z téhož důvodu u těchto estetiků nebylo prohloubeno, ba dokonce bylo ztraceno se zřetele pouto mezi poesií a čistým výrazem a konkretní řečí; filosofiie řeči jde svou cestou, nejsouc si vědoma toho, že ve svých diskusích, týkajících se původu řeči a vztahu mezi slovem a logicitou a podobně, jedná o samotných problémech estetiky.

Přesto celkem bohatství poznatků a postřehů, týkajících se uměleckých věcí (které tito filosofové z části sebrali v romantické kritice a v romantické literatuře, z části pak vypracovali, pokud byli sami romantickými kritiky), jejich

hlavní problém spíše nežli za problém estetický měl býti pokládán za problém logiky filosofie, a jejich úsilí směřovalo k tomu, aby nový subjektivismus byl smířen se starou metafysikou a teologií; tak umění, se svými zvláštními problémy, nakonec vcházelo do jejich úvah jako gramatika a retorika do středověkých encyklopedií a do scholastických systémů vnějším způsobem, ačli nebylo přímo připraveno o hlavu mečem předsudků, obsažených v systematických schematech. A přece na druhé straně problém, který je zaměstnával, poháněl velmi kupředu filosofii a tedy také i estetiku, neboť, třebaže uzavřeni v metafysické ulitě, pracovali k stanovení absolutního spiritualismu; a tu a tam dokonce rozbíjeli ulitu, zvláště tím, že se ve shodě s novou politickou a mravní dobou uváděli v souvislost s myšlením historickým, jakož že i umění, filosofii a každou jinou formu života chápali jako skutečno toliko v historii. Pokrok v estetice, ovšem ještě nepřímější, avšak přece ne nepatrný, dlužno hledati dokonce v positivismu a v psychologismu, jež následovaly po tomto metafysickém idealismu, a které na první pohled zdály se dusiti a tlumiti každou uměleckou ideu, která nemohla nalézti a nenalézala místa v novém naturalismu a v nové materialistické teologii. Avšak protože nový naturalismus nebyl naturalismem bývalým a že se rodil z oposice k nedávnému idealismu, obsahoval ve svém lůně často surovou, avšak ne neoprávněnou aniž úplně neúčinnou polemiku, zahrocenou proti metafysickým a teologickým residuím tohoto idealismu; a přispívaje k oproštění jejich pole, odmítaje „dedukovati“ estetiku a doporučuje i pro ni metodu fy-

siologickou a fysickou, dával špatnou radu, pokud positivně tvrdil, avšak znamenitou radu, pokud negativně popíral.

A mimo tyto filosofické školy v užším slova smyslu, ne však bez vlivu hlavně idealistické a romantické filosofie, literární a umělecká kritika (De Sanctis v Italii, Flaubert a dokonce i Baudelaire ve Francii) pokračujíc ve svém vlastním díle vytvářela umělecké vědomí, které podobně a z podobného důvodu vzpíralo se abstrakcím metafysiků i hrubosti positivistů a tvrdilo a opakovalo mnohé základní pravdy o umělecké „formě", odvozené z přímého studia umění a z umělecké praxe, které připravovaly a dávaly pociťovati potřebu rozšíření výzkumu jakož i potřebu nové systematisace.

III

Tyto letmé poznámky nejsou nárysem dějin estetiky, nýbrž, jak bylo řečeno, malou ukázkou rozmanitosti problémů této historie, kterou jest nemožno vykládati (ač-li ji nechceme padělati anebo ochuditi) jako historii „jediného" problému. A budiž i poznamenáno, že jak rozmanité byly problémy, badateli zpracovávané, tak rozmanité že bude i vždy historické vypravování samotné, které podle duševního zájmu historikova obsáhne jeden nebo několik, mnoho nebo přemnoho jich, ne však všecky; a do první řady položí hned jeden a hned druhý problém nebo skupinu problémů a z důvodu pedagogické jasnosti jej prohlásí za problém základní (*πρὸς ἡμάς*), aniž kdy mohl ospravedlniti jako absolutní antecedenci (*φύσει*). Jistě není v historickém výkladu zakázáno seskupovati příbuzné

problémy a tak klásti „týž“ problém, „společný několika myslitelům“ (a této seskupovací metody musilo býti užito při stručných poznámkách, podaných shora, tím spíše, že byly stručné); sluší se však neztráceti se zřetele fakt, že tak řečený týž problém se, jak se říkává, u jednotlivých myslitelů „různě zbarvuje“: tato metaforická „různost zabarvení“ jest vskutku různost určení problému a tedy i různost problémů. A ještě méně jest zakázáno, vzhledem k dokázané různosti a přerůzným křížením problémů v každé době děliti historii, o níž se vypravuje, v jednotlivá období: avšak ani v tomto případě ať se nezapomíná poznatku, že období jsou přibližná i pokud se týče jejich dělicích čar tak pokud se týče jejich samotného středu a že v důsledku toho existují pořadí problémů, které se v jistém období počínají a zůstávají potom jako nerozhodnuty, aby později, po jednom nebo dvou obdobích, znovu přicházely na řadu: jakýsi příklad toho může býti viděn dokonce v poznámkách, uvedených shora. Rovněž bylo vymyšleno rozdělení historie estetiky na období, anebo spíše, především na *prehistorii*, která zahrnuje dva tisíce a více let, jež předcházela kritice a filosofii století sedmnáctého, a na *historii*, která se od století sedmnáctého táhne až po naše dny. A tato historie se znovu jasněji dělí na čtyři období: první z těchto období jest období *estetiky předkantovské*, kdy hlavním tématem bylo pátrání po „schopnosti“ estetické a po jejím místě mezi ostatními „schopnostmi“ ducha; – druhé: období *kantovské a pokantovské* až do vyčerpání metafysického idealismu, ve kterém schopnosti ducha byly zbaveny svého abstraktního

charakteru a kdy přestaly býti kladeny vedle sebe, aby byly chápány jako ideální historie ducha, a umění nabývalo místa v tomto ideálním průběhu, který jinak byl ještě jakousi náboženskou epopejí, stávajíc se samo mytem, brzy více a brzy méně nežli estetickým; – třetí: období *positivismu a psychologismu*, které se táhne až asi ke konci devatenáctého století, během něhož z reakce proti metafysice nastal obrat k naturalistickému pojímání umění a, ačkoliv nedošlo k vlastní teorii umění, přesto se došlo k něčemu, totiž: k zdravé nenávisti metafysičtění v estetice; a čtvrté: období *estetiky současné*, která, jsouc prosta metafysiky i positivismu, nikoli však filosofie, znova podjímá se studia problémů uměleckých ve formě filosofie estetického ducha. Toto poslední období, jež někteří by chtěli pokládati za uzavřené, jest, po mém mínění, teprve v počátcích: a v každém případě není uzavřeno, neboť období se uzavírá, když byl vytvořen takový úhrn nových problémů a nových řešení, že jest dán počátek jiného období; a toto nové období, které se přibližuje, nedaří se mně viděti s žádné strany, zatím co velmi jasně vidím, že se dosud pokračuje v boji mezi estetikou čisté neboli lyrické intuice a nejenom mezi psychologickými a naturalistickými předsudky, již téměř úplně zahnanými na útěk, ale i s neústupnějšími a tvrdšími předsudky, pochodícími z metafysiky, která opravdu vychovávala i současně zbavila výchovy lidské myšlení.

Ať tomu jest jakkoliv, tato čtyři období jsou samotnými obdobími moderní filosofie v každém z jejich jednotlivých aspektů, jak snadno každý připouští vzhledem k prv-

nímu a třetímu období, a ne tak snadno vzhledem k období druhému a čtvrtému, neboť jen málo lidí si uvědomilo, že to, co v evropském myšlení za posledních desítiletí, skrze mnohonásobné a více méně zralé, šťastné a logické pokusy došlo formace, jest právě *idea nové filosofie*, která omylem jest pokládána za neoidealismus, neokantismus, neofichtismus, neohegelismus, a která ve skutečnosti jest novou *antipositivistickou* a zároveň i *antimetafysickou* filosofií, kterou jsem se nedávno pokusil definovati v oné její formě, která mi je zvlášť drahá, jako „metodologický moment historiografie".* Avšak pokračovali-li bychom v těchto úvahách, přesahovalo by to účel přítomného výkladu, v němž běželo toliko o to, aby bylo ukázáno, jak se nejenom shoduje estetika s filosofií, nýbrž i v důsledku toho, historie estetiky s historií filosofie. Tato shoda byla ostatně vskutku připuštěna od některých historiků estetiky, kteří studují účinek celé ostatní filosofie na problém estetiky, anebo od některých historiků ostatních sfér filosofie, kteří studují účinek estetiky na vývoj logiky anebo etiky a tak dále. Avšak „vzájemná působnost", kterou tito badatelé uznávají a popisují, není ničím jiným, nežli „metaforickým" náznakem *jednoty* mezi estetikou a filosofií. Nehledíc k metafoře, sluší říci, že každý problém logický nebo etický nebo jiný jest současně problémem estetickým a naopak, ba dokonce, abychom byli úplně přesni, nemělo by býti dodáváno: „a naopak", neboť prvními slovy bylo již najednou tvrzeno i jedno i druhé. *1916.*

* Viz kapitolu: *Filosofia e metodologia* v *Teoria e storia della storiografia* (2. vydání, Bari, 1920).

VI

RYS TOTALITY V UMĚLECKÉM VÝRAZE

Že umělecká představa i ve své formě svrchovaně individuelní zahrnuje celý svět a že v sobě obrazí celý vesmír, bylo připomenuto mnohokráte; ba jest to dokonce kriteriem, k němuž se zpravidla uchylujeme, abychom rozeznali hluboké umění od umění povrchního, silné od matného, dokonalé od různě nedokonalého. Avšak způsob, jímž ve staré estetice bylo o tomto rysu umění teoretisováno, nebyl šťastný; tento způsob, jak známo, spočíval v tom, že se umění stavělo do blízkosti náboženství a filosofie, s nimiž, jak se myslilo, umění mělo společný účel – poznání nejzazší reality – a tento cíl umění uskutečňovalo brzy souběžně, brzy způsobem provisorním a přípravným vzhledem k nim oběma, jež byly v držení stupně nejvyššího a definitivního, brzy, konečně, vytvářejíc samo tento nejvyšší a definitivní stupeň.

Toto učení prohřešovalo se po dvojí stránce: tím, že proces poznávací chápalo způsobem příliš prostým, bez růzností a antites a tedy brzo způsobem čistě intuicionelním, brzy čistě logickým, brzy čistě mystickým; a že jej chápalo jako objev pravdy statické a tedy transcendentní. Tímto způsobem kosmický rys anebo rys totality byl sice umělecké představě přiznáván, avšak současně se zneuznávalo, co v umění jest originelního, a celá produktivita duševní vůbec byla zbavována své síly.

Abychom se vyhnuli druhému omylu a jistým způ-

sobem se uvedli v souhlas s moderním myšlením, jež ve svém niterném a neodolatelném vznětu jest myšlenkou imanence a absolutního spiritualismu, umění bylo pokládáno ne už za pochopení nehybného pojmu, ale za ustavičnou formaci soudu, pojmu, jenž by byl soudem; a to by lehce vysvětlovalo jeho rys totality, neboť každý soud jest soudem o všeobecnu. Umění by tedy nebylo prostou představou, nýbrž představou soudící, a umění jedním rázem by určovalo místo a cenu věcem, pronikajíc je světlem všeobecna. Avšak tato teorie naráží na jedinou nesnáz, která jest však tak nepřekonatelná, že se pod ní řítí do zkázy: nesnáz tato spočívá v tom, že soudící představa není už uměním, nýbrž soudem historickým čili historií. Ačli nadále nechceme pokládati historii, jak jistý čas bylo zvykem činiti a jak ještě dnes mnozí činí, za pouhé a hrubé tvrzení fakt; avšak v tomto případě pak soud anebo soudící představa by se ztotožňovala s filosofií, s tak řečenou „filosofií dějin" a ne už s uměním. Celkem: pomocí teorie umění nazíraného jako soud se sice uniká vadě nehybnosti a transcendence, nikoli však vadě gnoseologického simplismu, který v ní nabývá formy výhradního logicismu a snad vede nazpět k nové, více méně maskované transcendenci, avšak jistě, v každém případě, upírá umění to, co je činí uměním.

Umění je čistou intuicí neboli čistým výrazem, nikoli však intelektuelní intuicí po způsobu Schellingově, nikoli logicismem po způsobu Heglově, nikoli soudem, jak tomu jest v úvaze historické, nýbrž intuicí úplně prostou pojmu anebo soudu, bez níž není lze chápati formy pozdější a složitější. A, abychom si učinili pojem o rysu totality, jímž

umění se vyznačuje, není nám už třeba opouštěti princip čisté intuice ani na něm prováděti opravy anebo, což jest ještě horší, připojovati k němu eklektické přídatky, avšak stačilo, když jsme se drželi přesně v jeho hranicích, abychom je pozorovali dokonce s největší přísností a v mezích těchto hranic abychom tento rys prohlubovali, vykopávajíce nevyčerpatelné poklady, jež obsahuje.

Podobně jindy proti těm, kdož proti nám namítali, že umění není intuicí, nýbrž citem, anebo že jest nejenom intuicí, nýbrž také citem, a kdož čistou intuici vyhlašovali za studenou, bylo nám dáno dokázati, že čistá intuice, právě že jest prosta intelektualistických a logických vztahů, jest plna citu a vášně, to jest, že nikdy ničemu nepropůjčuje intuitivní a expresivní formy, leč duševnímu stavu a proto, že pod tímto zdánlivým chladem existuje teplo, a každý pravý výtvor umělecký jest čistou intuicí toliko s podmínkou, že jest čistou lyricitou. A když nám bylo dáno viděti, jak noví teoretikové teprve po namáhavých zacházkách a namáhavých oklikách konečně docházejí k myšlence, že umění jest intuicí a citem, zdálo se nám, že tímto způsobem říkají málo nového a dokonce že opakují věc, která byla pronesena nesčíslněkráte v aforismech umělců a kritiků; a že s tímto spojovacím „a“, s tímto „také“ (právem tolik od Hegla ve filosofii nenáviděným) ocitali se mimo sféru pravé práce vědecké a, pokud se týče estetiky, nedospívali k jednotě explikativního principu, protože oba takto zdůrazněné rysy jeví se toliko navzájem spojeny a nanejvýše svařeny, zatím co třeba hledati jeden v druhém a ztotožniti je navzájem.

Pokud se týče všeobecného anebo kosmického rysu, který bývá právem umělecké představě přiznáván (a snad nikdo ho tak dobře neosvětlil jako Wilhelm von Humboldt ve své studii o „Hermann und Dorothea“ *), důkaz o něm dán jest v tomto principu samotném, uvažujeme-li o něm pozorně. Neboť: čím jest cit anebo duševní stav? Existuje snad něco, co by mohlo býti odloučeno od všeobecna a rozvíjeti se samo sebou? Či snad část a celek, individuum a kosmos, konečno a nekonečno existují jedno daleko od druhého, jedno vně druhého? Budeme nakloněni k tomu, abychom připustili, že každé odloučení a každá isolace obou termínů, jimiž je vyjadřován vztah, nemohlo by býti ničím jiným nežli dílem abstrakce, díky které toliko existuje abstraktní individualita, abstraktní konečno, abstraktní jednota i abstraktní nekonečno. Avšak čistá intuice anebo umělecká představa abstrakci odmítá celou svou bytostí; anebo dokonce: ona ji neodmítá vůbec, protože jí nezná, právě pro svůj naivní ráz poznávací, jejž jsme nazvali rázem jitřenkovým. V ní jednotlivé chvěje se životem celku a celek jest v životě jednotlivce; a každá čistá představa umělecká je sama sebou i všeobecnem, všeobecnem v této individuelní formě, a tato individuelní forma jest podobna vesmíru. V každém akcentu básníkově, v každém výtvoru jeho fantasie existuje celý lidský osud, všecky naděje, všecky iluse, bolesti i radosti, lidská velikost i lidská bída, celé drama skutečnosti, které se rozvíjí a rozrůstá ustavičně ze sebe sama, trpíc i se radujíc.

* Viz zvláště §§ IV—X této studie (str. 129–140 ve vydání Gesamm. Schriften, nákladem pruské Akademie, díl II).

Je tedy niterně nepochopitelným, že by v umělecké představě mohlo kdy býti tvrzeno pouhé zvláštno, abstraktní individuálno, konečno ve své konečnosti; a když se zdá, že tomu tak jest, a když v jistém smyslu tomu tak jest skutečně, představa není uměleckou anebo není uměleckou úplně. Hledáme-li přechod od bezprostředního citu k meditaci o něm a k jeho rozložení za pomoci umění, od stavu vášnivého k stavu kontemplativnímu, od praktického toužení, žádání a chtění k estetickému poznávání, tehdy, místo abychom docházeli k samému konci procesu, zůstáváme státi v půli cesty, na bodě, který není ještě černým a kde zmírá bělost a na němž není možno se zastaviti ve stavu takové estetické kontradikce, leč pomocí proměnlivého aktu více méně vědomého rozhodnutí. Umělci, kteří jsou k užívání umění vedeni nejenom tím, že tu jde o prostředek ke komtemplování a zjasňování jejich vášně, nýbrž že tu jde o tuto vášeň samu, jakož i o její výlev, nechávají pronikati představou, o níž pracují, výkřiky a řev svých tužeb, svých bolestí a svých duševních vzrušení, a pomocí tohoto poskvrnění mu dodávají zvláštního, konečného, úzkého vzhledu. Tato zvláštnost, konečnost a úže není věcí citu individuelního a zvláštního současně, jak tomu jest u každé formy a u každého aktu skutečna – a není ani věcí intuice, rovněž individuelní a všeobecné zároveň – nýbrž věcí citu, který už není pouhým citem a věcí představy, která ještě není čistou intuicí. Odtud postřeh učiněný častěji: že nižší umělci jeví se mnohem více *dokumentovanými* vzhledem k vlastnímu životu i soudobé společnosti nežli umělci velicí, kteří přehodnocují čas, společnost i sebe samotné, pokud se

týče praktické stránky lidské. Odtud také onen jistý zmatek, jejž nám způsobují díla, sice chvějící se vášní, avšak vadná, pokud se týče idealisace vášně i pokud se týče ryzosti intuitivní formy, v níž spočívá vlastní podstata umění.

A z tohoto důvodu bylo již v mém mladistvém díle *Estetice* doporučováno, aby nebyl vzájemně směšován *výraz*, jehož teorii jsem podával, ztotožňuje jej s intuicí a čině z něho princip umění, výraz *estetický*, s výrazem *praktickým*, který sice výrazem jest nazýván, který však není ničím jiným nežli toužením, žádáním, chtěním a jednáním samým ve své bezprostřednosti a který se pak stává pojmem naturalistické logiky, to jest náznakem určitého, skutečného stavu psychického, jako na příklad v pracích Darwinových o výrazu citů u člověka a u zvířat. A různost byla ilustrována tím, že byl stavěn do protivy člověk, který jest soužen hněvem a který, projevuje hněv, ztravuje jej, s umělcem anebo hercem, který hněv představuje a zvládá citovou bouři, rozprostíraje nad ní barevnou duhu estetického výrazu. Vznět umělecký jest tak hluboce různý od vznětu praktického, že, jak se všichni pamatujeme, tato různost vnukla Edmondu de Goncourt děsnou scénu románovou, ve kteréžto scéně herečka u smrtelného lože milencova jest unášena svým geniem k tomu, aby s uměleckou mimikou reprodukovala význaky agonie, které konstatuje na tváři umírajícího milence.

Tedy: dávati citovému obsahu *uměleckou* formu znamená zároveň dávati mu ráz *totality*, dech kosmický; a v tomto smyslu všeobecnost a forma umělecká nejsou dvěma věcmi, nýbrž věcí jedinou. Rytmus a metrum, asonance a rýmy,

metafory, jež odpovídají věcem, z nichž metafory byly vytvořeny, souzvuky barev a tónů, symetrie, harmonie, všecky tyto prostředky, jež rétorové neprávem studovali způsobem abstraktním, činíce z nich věci zevnější, náhodné a nesprávné, jsou různými synonymy umělecké formy, která individualisujíc uvádí v harmonii individualitu s universalitou, a tedy, eo ipso, universalisuje. Stejně na druhé straně teorie, které vyklíčily na samém počátku moderní estetiky a které ve starověku byly předjaty temnou Aristotelovou teorií katartickou, teorie o naprosté neinteresovanosti umění (*Interesselosigkeit*, jak to formuloval Kant), to jest o naprosté neinteresovanosti praktické nutno vykládati jako různé druhy obrany proti snaze, vnášeti do umění anebo nechat v něm trvati bezprostřední cit, pokrm organismem nestrávený a změnivší se v jed; a ne jako tvrzení lhostejnosti vůči obsahu umění a jako snahu, redukovati umění na pouhou frivolní hru. Tak nebylo umění chápáno v myšlení Schillerově, jemuž přesto vděčíme za málo prospěšné uvedení slova a pojmu „hry" do estetických diskusí; jí však stalo se potom v tak řečené „ironii" nejzazší romantické školy německé, kteroužto ironii Friedrich Schlegel oslavoval jako „svižnost", Ludwig Tieck jako básníkovu schopnost „nevzdávati se úplně svému sujetu a kroužiti nad ním", což skončilo v umění šprýmařském anebo což nad rozlehlý svět umění položilo jako jediný ideál umění šaškovsko-groteskní, starost a lásku jinošského Heinricha Heinea, který později, vzpomenuv si na ně, popsal je takto:

Wahnsinn, der sich klug gebärdet!
Weisheit, welche überschnappt!

Sterbeseufzer, welche plötzlich
sich verwandeln in Gelächter!...

Tato ironie poskytovala významný příklad vpádu básníkovy praktické individuality do čisté vise umělecké, jak jest viděti hlavně na tak řečeném „umění humoristickém"; a to nebylo posledním motivem, který vedl Hegla k tomu, aby konstatoval rozpad a prorokoval smrt umění v moderním světě. Kdybychom chtěli lépe ukázati, jakým způsobem umění vlastně se osvobodilo od praktického zájmu, mohlo by se říci, že v něm neběží o potlačení všech těchto zájmů, nýbrž spíše o to, aby *všecky zároveň byly uplatněny* v představě, neboť toliko tímto způsobem individuelní představa, vystoupíc ze své zvláštnosti a nabudouc hodnoty totalitní, stane se představou konkretně individuelní.

To, co se jeví nesmiřitelným s principem čisté intuice, není universalita, nýbrž intelektualistická a transcendentní hodnota, již umění universalitě dodává ve formě alegorie nebo symbolu, v polonáboženské formě zjevování se skrytého Boha, a ve formě soudu, který, rozlišuje i sjednocuje subjekt s predikátem, ničí kouzlo umění a jeho idealismus nahrazuje realismem, naivní fantasijní výtvory vněmovým soudem a úvahou historickou. Tato hodnota jest nesmiřitelnou nejenom proto, že jest nepříznivá skutečnému účelu umění, avšak i z toho důvodu, že podobný zoufalý teoretický prostředek byl by zbytečným a že by svým zbytečným závažím překážel učení o čisté intuici, v němž umělecká představa, jak to předpokládá kosmický cit, nabízí universalitu úplně intuitivní, formálně různou od universality jakkoliv myšlené a užité jako kategorie soudu.

Avšak ti, kdož se k podobným prostředkům uchylují, jsou do nich také vháněni, a hlavně požadavky mravními a umravňujícími; brzy právem, myslíce na některé projevy falešného umění, brzy neprávem, obávajíce se některých jiných, které jsou uměním pravým a naprosto nevinné. V důsledku toho bude vhodno připojiti, že jedině, přidržíme-li se pevně principu čisté intuice, prosté jakékoliv tendence, i morální, můžeme na jedné straně dodati pevné zbraně k jejich oprávněným útokům, a na druhé straně, ztišiti jejich neoprávněné obavy; to jest: toliko pomocí tohoto principu dospívá se ke skutečnému zapuzení umělecké nemravnosti, aniž se upadlo do hlouposti moralismu. Každou jinou metodou nedojde se k ničemu jinému leč k variantám onoho pověstného výroku pařížského soudu z r. 1858 v procese proti autoru *Madame Bovary:* „*Attendu que la mission de la littérature doit être d'orner et de récréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les mœurs...; attendu que pour accomplir le bien qu'elle est appelée à produire, elle ne doit pas seulement être chaste et pure dans sa forme et dans son expression...*“, výroku, který mohl býti podepsán jednou z osob románu samého, od lékárníka pana Homaisa. Malověrní lidé, kteří se domnívají, že mravnost má zapotřebí, aby byla uměle pěstována a udržována na nohou v toku světských věcí a s touž umělostí vpravována do umění! Neboť jestliže etická síla jest, jak tomu jistě je, silou kosmickou a královnou světa, který jest světem svobody, pak vládne svou vlastní mocí; a s čím větší čistotou umění přetváří a vyjadřuje hnutí skutečnosti, tím dokonalejší jest; čím čistěji umění jest uměním, tím lépe

obrazí mravnost věcí samotných. Co na tom záleží, jestliže člověk vyhledává umění s úmyslem rozlíti pocit nenávisti a závisti? Je-li umělcem opravdu, v jeho zobrazení samotném nad záštím vykvete láska a ono učiní jej spravedlivým vůči jeho vlastní nespravedlnosti. A co záleží na tom, že jiný chtěl by snížiti poesii na spoluvinníka vlastní smyslnosti a lakoty, když průběhem práce umělecké svědomí ho přinutí, aby sjednotil niterné rozptýlení, které pochodí z jeho smyslnosti, aby pročistil kalný proud lakoty, a vloží mu do úst nezamýšlený zpěv úzkosti anebo smutku? A konečně: ještě jiný bude chtíti z jistých svých praktických důvodů zdůrazniti zvláštnost, přibarviti episodu, pronésti jisté slovo; avšak logika jeho díla, estetická spojitost, ho přivede k tomu, aby nezdůrazňoval oné zvláštnosti, aby nepřibarvoval oné episody a aby ani nepronášel onoho slova. Umělecké svědomí nemá zapotřebí, aby si u mravního svědomí vypůjčovalo cit studu, neboť ono je v sobě zahrnuje ve formě estetického studu, estetické jemnosti a estetické čistoty, a ono ví, kdy třeba užíti oné formy výrazu, jíž jest mlčení. Když naopak umělec poruší tento stud, když poruší své estetické svědomí a nechá do umění vniknouti to, co jest umělecky neodůvodněné, byť i to byly nejvznešenější a nejčestnější úmysly, stává se současně falešným umělecky i hříšným mravně, neboť se zpronevěřuje své umělecké povinnosti, jež jest pro něj povinností nejbližší a nejnaléhavější. Uvedení smyslna a obscénna do umění, argument, jímž jsou zpravidla pohoršováni bázliví lidé, jest toliko jedním z případů této imorality, čímž není ještě řečeno, že by to byl případ nejty-

pičtější a nejhorší, neboť snad ještě horší zdá se mi býti hloupé vystavování ctností, jež činí hloupou samu ctnost.

Estetická činnost, pokud je kontrolou a brzdou sebe samotné, bývá zpravidla nazývána *vkusem;* a jest známo, že vkusu opravdových umělců a u opravdových znalců umění „se zjemňuje s léty". To právě znamená, že zatím co v mládí zpravidla se nám líbí umění vášnivé, poněkud bujné a kalné, jež oplývá výrazy bezprostředními a praktickými (milostnými, povstaleckými, vlasteneckými, humanitními anebo jinak zbarvenými), pomalu se nasycujeme tímto laciným nadšením a hnusíme si je, a pociťujeme stále větší rozkoš z oněch uměleckých děl a z oněch částí a stran uměleckých děl, jež dosáhly čistoty formy, krásy, jíž se člověk nikdy neznaví a nikdy nenasytí. A umělec se stává stále vybíravějším, stále nespokojenějším svou prací, kritik stává se ve svých soudech stále vybíravějším, avšak také ve svém obdivu stále horoucnějším a hlubším.

A protože jsme došli k tomu tématu, pokračujme v něm díce, že filosofie umění čili estetika, jako každá věda, nežije mimo čas, to jest mimo historické podmínky; a proto estetiku podle historických období rozvíjí brzy ten a brzy onen řád problémů, jež se vztahují k jejímu vlastnímu předmětu. Tak za renaissance, za které poesie a umění ve své nové orientaci reagovaly proti lidové středověké hrubosti, estetické učení uplatňovalo především problémy pravidelnosti, symetrie, nárysu, řeči, stylu a podle starověkých vzorů rekonstruovalo disciplinu formy. A když po třech stoletích tato disciplina stala se pedanterií a zničila uměleckou sílu citu a fantasie, Evropa celá, zintelektu-

alisovaná, zeschla poeticky a došla náhle, jako k reakci, k romantismu, který se dokonce pokusil o znovuzrození středověku, s ní v souhlase jsoucí estetika se zaplnila problémy fantasie, genia, nadšení, zporážela a zpozvracela genry a pravidla a jala se studovati cenu spontánní inspirace a spontánního provedení. Avšak dnes, po půldruha století romantismu, neslušelo by se náhodou, aby estetika dodávala většího lesku učení o kosmickém anebo integrálním rázu umělecké pravdy, o pročištění, jehož umělecká pravda vyžaduje vzhledem k zvláštním snahám a k bezprostředním formám citu a vášně? Vizme vskutku, že ve Francii a tu a tam jinde se mluví o „návratu ke klasicismu", k předpisům Boileauovým a k literatuře století velikého Ludvíka; to vše se neděje bez jisté frivolnosti aniž byl možný návrat, stejně jako nebylo v době renaissanční možno vraceti se k antice a v době romantismu vrátiti se do středověku. Nadto se mi zdá, že většina těchto hlasatelů klasicismu jest vášnivou poesií znepokojena více nežli odpůrcové, proti nimž jest bojováno a kteří jsouce často prostoduší, jako takoví mohou býti snáze napraveni a přeměněni v umělce klasického typu. Ať tomu jest jakkolivěk, požadavek, uvažuje-li se o něm všeobecně, jest oprávněný, protože jest odůvodněn dnešními historickými podmínkami.

Podle mnohokráte obnoveného pozorování moderní literatura, to jest literatura posledního padesátiletí, podobá se, svou všeobecnou fysiognomií, veliké *zpovědi* a jeho oblíbenou knihou jsou právě *Paměti* ženevského filosofa. Tento konstatovaný ráz zpovědi zdůrazňuje, že v ní pře-

vládají motivy osobní, zvláštní, praktické, autobiografické, což všecko jsem svrchu nazval „výlevem“ („sfogo“) na rozdíl od „výrazu“ (espressione“); a on prozrazuje příslušnou slabost ve vztahu k integrální pravdě, a tedy slabost anebo nedostatek toho, co je zpravidla nazýváno „stylem“. A ačkoliv bylo mnohokráte diskutováno o důvodech, které způsobily, že v literatuře nabývají stále většího místa ženy (německý autor „Poetiky“ Borinski tvrdil, že moderní společnost, jsouc zaměstnána každodenním tvrdým bojem obchodním i politickým, přenáší na ženy funkce poetické, jako již primitivní společnosti válečné je přidělovaly druidkám a podobným prorokyním!), mně se zdá býti evidentním, že pravý důvod by měl býti hledán v charakteru zpovědi, jejž moderní literatura na se vzala. V důsledku něho byly dokořán dveře otevřeny ženám, bytostem v podstatě citovým a praktickým, které, jak už jsou zvyklé čísti knihy poesie a podtrhávati vše, co je v souhlase s jejich vlastními a osobními příhodami i s jejich citovými nehodami, shledávají vždy velmi pohodlným, kdykoliv jsou vyzvány, aby vylily své srdce; ani nedostatek stylu je příliš neznepokojuje, neboť, jak bylo duchaplně, řečeno: „*Le style, ce n'est pas la femme*“. Ženy se v moderní literatuře namáhají, protože muži samotní se esteticky poněkud poženštili; a znamení toho poženštění jest nedostatek studu při veřejném vykládání všech jejich běd i ona zuřivost upřímnosti, která, byť i byla zuřivostí, není upřímností, nýbrž více méně obratnou afektací, čímž se, díky cynismu, dospívá k získávání víry u druhých podle příkladu, který po prvé byl dán Rousseauem. A jako lidé

nemocní, těžce nemocní, rádi užívají léků, které dělajíce, jako by ulevovaly, nemoc jen zhoršují, tak během devatenáctého století a dokonce i za našich dnů bylo učiněno mnoho pokusů, aby byla obnovena forma a styl, přísná nestrannost, důstojnost, jasnost umění, čistá krása; a toto všecko, byvši vyhledáváno samo o sobě, poskytovalo nového znamení a důkazu vadou, jež sice byla pozorována, jež však přesto nemohla býti vyléčena. Mužnějším byl jiný pokus o překonání romantismu pomocí realismu a verismu, při čemž byly žádány o pomoc vědy přírodní a oporou byla hlediska, jež ony určovaly; avšak přílišné zdůrazňování zvláštností jako takových a množství zvláštností nebylo zmenšeno, nýbrž naopak zvětšeno v této škole, která byla svým původem i celým rázem rovněž školou romantickou. Na totéž přehánění možno převésti jiné, dobře známé projevy literární, od „uměleckého písma", které bylo vzýváno a představováno hlavně Goncourty až po křečovité úsilí Itala Pascoliho, podati realisticky bezprostřední dojmy, což z něho činí předchůdce futurismu a hudby „lomozů".

Povaha nemoci, jíž jest zmítáno veliké tělo moderní literatury, byla správně označena ne od malých kritiků, nýbrž od velikých umělců, od největších, jež Evropa chová; téměř týmiž slovy, aniž jeden věděl o druhém, Wolfgang Goethe a Giacomo Leopardi osvětlili, postavivše je do protivy, literaturu starou a moderní. Staří, pravil německý básník, „zobrazovali existenci, a my, zpravidla, účinek, oni popisovali hrůzu, my popisujeme hrůzně; oni popisovali příjemné, my popisujeme příjemně;.. odtud pochází

všecko přehnané, všecko strojené, všecka falešná půvabnost, všecka nabubřelost, neboť když se zpracovává efekt a když se pracuje k vůli efektu, nikdy se neuvěří, že člověk jej dal s dostatek pocítiti"; — a básník italský chválil „prostotu" a „přirozenost starých", v důsledku které se, jak to činí moderní básníci, nehnali za detailem, čímž se stává zřejmým úsilí spisovatele, který věc nevykládá a nepopisuje tak, jak nám ji příroda sama podává, nýbrž zjemňuje, zaznamenává okolnosti, drobí a prodlužuje popis z touhy po *docílení efektu:* tím je odkrýván úmysl, mizí přirozená nepředpojatost a nedbalost, projevuje se umělost a afektace a do poesie jest uváděn spíše hovor o básníku nežli o věci; a tak „dojem z poesie anebo z krásného uměleckého díla" starých byl „*nekonečný*", kdežto dojem z díla básníků moderních jest „*konečný*". Také Goethe měl radost, že vymyslil dobré slovo k poškádlení romantiků: „poesie špitálu"; a proti ní stavěl „poesii tyrtejskou", která nezpívá toliko válečné písně, ale i „rozpaluje odvahu člověka, aby odolal v bojích života". A byť i Oscar Wilde protestoval proti adjektivu „chorobné", připojovanému k substantivu „umění", kvalita protestující osobnosti jen zesiluje včasnost podobného adjektiva.

Básnickým dílům, vyšlým z této literatury a z tohoto umění, nemůže býti přímo a ještě méně jako soud přisuzován „všeobecný charakter" literatury anebo umění; a dokonce, jak víme, on neoznačuje nic čistě estetického a uměleckého, nýbrž pouhou praktickou tendenci, která působí tím, co v literatuře není umělecké ve vlastním slova toho smyslu: to jest látkou a někdy jejími chybami. A bylo

by nadbytečným připomínati, že geniální umělci, rození básníci, velká díla a velké stránky – to jest vše, co jedině v *historii poesie* váží – nepodléhá všeobecné nemoci anebo všeobecné tendenci. Velcí básníci a velcí umělci přicházejí ze všech zemí a ze všech časů, aby se shromáždili v této světelné sféře, jsou tu přijímáni jako spoluobčané a poznávají v sobě navzájem bratry, ať už patří osmému století před Kristem nebo dvacátému století po Kristu, ať oblékají řecké peplum, florentskou řízu, anglický kabátec či bílé plátno Orientálců; a všichni jsou *klasiky* v nejlepším slova toho smyslu, který po mém soudu spočívá ve zvláštním splynutí primitivismu i kultury, inspirace školy. Přesto bylo by omylem věřiti, že studiu poesie není prospěšné určení myšlenkových, citových a kulturních proudů určité doby; neboť v první řadě slouží to k tomu, aby byla dána konkretní a účinná forma kriteria, pomocí něhož jest rozlišováno a odlučováno umění opravdových umělců od umění poloumělců, neumělců a řemeslníků, a v druhé řadě slouží to k poznání velkých umělců samotných, neboť se připravujeme odkrývati nesnáze, jež musili překonati, i vítězství, jichž dobyli nad hrubou hmotou, jíž užili ke své práci a již povznesli na umělecký obsah; a konečně (protože i velcí umělci mají své smrtelné části) přispívá to k výkladu některých jejich chyb.

Avšak určování převládající tendence anebo všeobecného charakteru slouží i umělcům za výstrahu, neboť je upozorňuje na nepřítele, kterého potkávají v samotných podmínkách, za nichž jim jest tvořiti, a vůči kterému kritik nemůže jim poskytnouti žádné jiné pomoci leč právě tuto

velmi všeobecnou výstrahu. Avšak tato výstraha může býti blíže určena tím, že umělci jsou vybízeni, aby neposkytovali sluchu všem těm, kdož v přítomnosti i v minulosti vykládali a vykládají svrchu popsanou psychickou disposici jako něco vlastního jednotlivému národu nebo rase a k ostatním národům přecházející pomocí tělesné nákazy; neboť, ačkoliv jest pravda, že bezprostřední, prudký a hrubý výraz jest velmi častý u národů germánských, stejně jako u těch, kdož prodělali nejkratší vývoj společenského zjemnění, ve skutečnosti jde o disposici všeobecně lidskou, která se objevuje za všech časů a na všech místech; a historicky, v intensivní formě a jako „masový jev" se od konce osmnáctého století a dále projevila v každé části Evropy, neboť odpovídala společným a obecným podmínkám filosofickým, náboženským a mravním. A protože již bylo připomenuto, že tato tendence jest tendencí literární toliko nepřímo a že především a přímo jest původu filosoficko-náboženskomravního, jest marné hledět ji překonati pomocí léků, jež poskytují estetické formalismy, jako by byla závislou na retorické anebo technické nevědomosti; o nejsmutnějším výsledku každého takového pokusu byla již učiněna zmínka. Nemoc poleví a zmizí téměř, až v duši Evropy zesílí nová víra, schopná konečně utrhnouti plod tolika pocítěných úzkostí, tolika přestálých únav, tolika prolité krve: poleví a zmizí stejným způsobem, jakým byla zdolávána anebo přemáhána, a může býti zdolána a přemožena u jednotlivých umělců pomocí zdravého rozvoje jejich charakteru filosoficko-eticko-náboženského, to jest pomocí zdravého rozvoje jejich *osobnosti*, základu to umění stejně jako všeho

ostatního. A jestliže nepoleví a dokonce ještě zesílí a stane se složitější v nejbližší budoucnosti, bude to znamenati, že soužené a trpící lidské společnosti jest ještě nutná delší zkouška; ale přesto opravdoví umělci budou vždy dosahovati úplné pravdy i klasičnosti formy stejně jako průběhem století devatenáctého, kdy nemoc zuřila, dovedli to uskutečňovati oni velcí lidé, již jsou ctí moderní literatury: Goethe, Foscolo, Manzoni, Leopardi, Tolstoj, Maupassant, Ibsen a Carducci. *1917*

O B S A H

BENEDETTO CROCE FILOSOF - - - - - - - - 5

BREVÍŘ ESTETIKY - - - - - - - - - - - - - - - 51

Předmluva k italskému vydání - - - - - - - - - 53

Předmluva k francouzskému vydání - - - - - - - 55

I. Co jest umění - - - - - - - - - - - - - - - 59

II. Předsudky vůči umění - - - - - - - - - - - 91

III. Místo umění v duchu a v lidské společnosti - 117

IV. Umělecká kritika a umělecké dějiny - - - - - 139

V. Počátky, období a význaky dějin estetiky - - - 161

VI. Rys totality v uměleckém výraze - - - - - - 191

ARS

SBÍRKA ROZPRAV O UMĚNÍ

SVAZEK 8

BENEDETTO CROCE

BREVÍŘ ESTETIKY

PŘELOŽIL

JOSEF BARTOŠ

VYDALO V PROSINCI 1927

NAKLADATELSTVÍ

„ORBIS"

PRAHA XII., FOCHOVA 62

VYTISKNUTO PÍSMEM WALBAUM

TISKEM „ORBIS" PRAHA

NOVÉ EVROPSKÉ UMĚNÍ A BÁSNICTVÍ

NAPSALI

DIRK COSTER
PAUL COLIN
D. GOLDRING
ROM. QUARIERI
FR. HUEBNER
MIROSL. RUTTE

PŘELOŽIL

DR. MIR. RUTTE

OBSAHUJE

přehledné studie o moderní literatuře holandské, francouzské, italské, anglické, německé a české.

CENA 24 KČ, VÁZANÉ 34 KČ

U V Š E C H K N I H K U P C Ů !

NAKLADATELSTVÍ »ORBIS« A. S. PRAHA XII.

FOCHOVA 62

UNIVERSITY OF ILLINOIS – URBANA
N30112101269717A

„ORBIS“ PRAHA XII, FOCHOVA 62